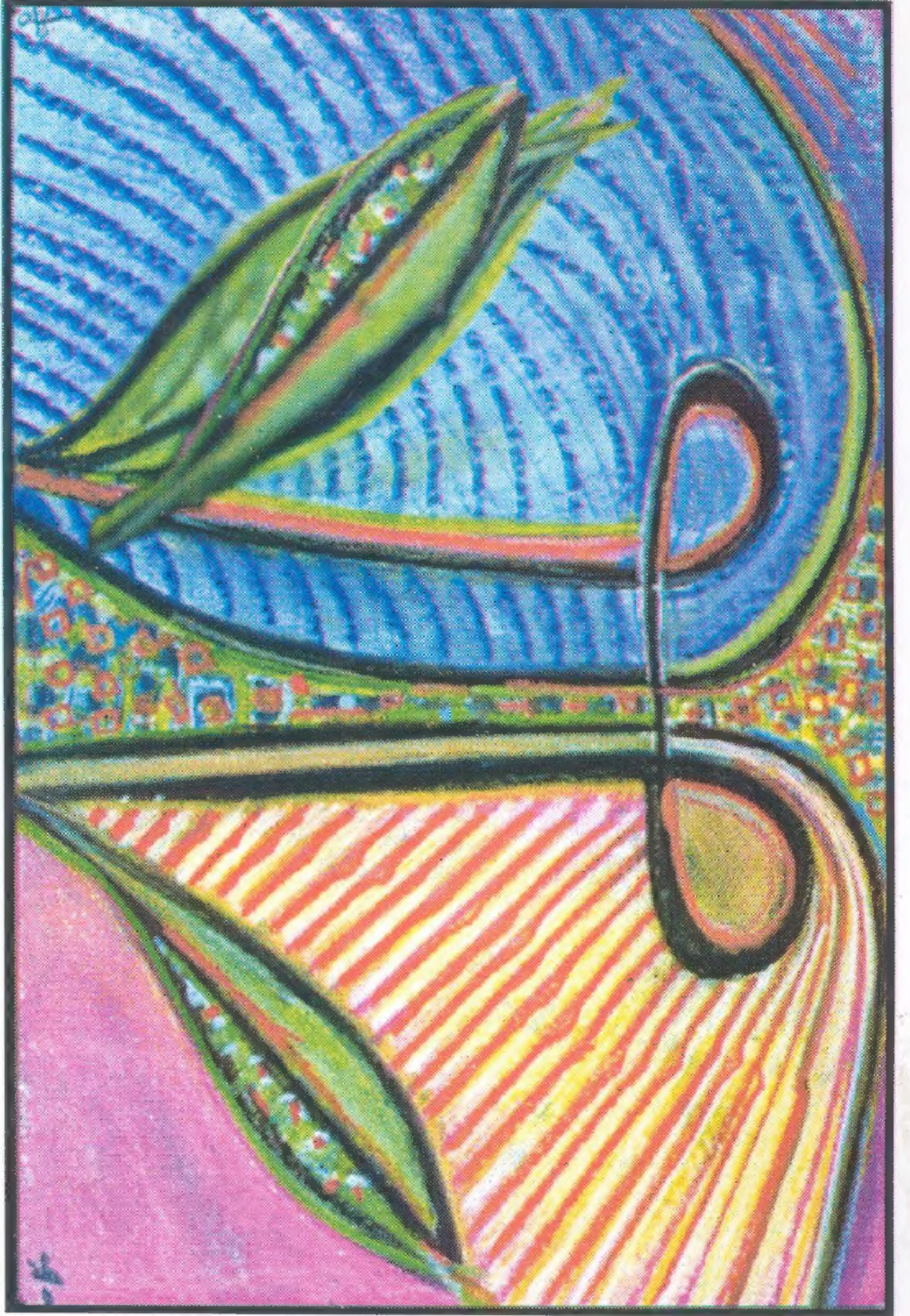


فكر وإبداع

إصدار علمي محكم

- المسرح القطري والتراث الشعبي في التسعينيات.
- التفسير الإعلامي لأدب الرحلات «رحلة في فكر د. حسين نصار».
- السلطان الحائر شخوص ورموز.
- صورة المرأة في إعلانات التليفزيون المصري.. دراسة في تحليل المضمون.
- قضية الاتجار بالرقيق في الدولة المصرية عام ١٨٨٤م.
- صورة الوافد في القصة القصيرة الإماراتية.
- الأبيض والأسود على شاشة السينما بين الجبر والاختيار.
- من مشاهير نحاتة الأندلس أبو علي الشلوين
- مؤتمر الفصحى والنحو رأى ورؤية.



العدد (٩)

مارس ٢٠٠١



فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

المشرفا على الإصدار: د. حسن البنداري

هيئة الإصدار

- | | |
|--------------------|---------------------|
| د. السعيد الورقي | د. كاميليا صبحي |
| د. صلاح بكر | د. محمد قطب |
| د. عبد العزيز شرف | د. نبيل عبد الحميد |
| د. عزيزة السيد | د. فهمي حرب |
| د. عليّة الجتوري | د. شيخة الخليفة |
| د. نادية يوسف | د. نعيم عطية |
| د. وفاء إبراهيم | د. نادية عبد اللطيف |
| د. فوزي عبد الرحمن | د. رباب عزقول |
| د. عبد الرحمن سالم | د. هالة بدر الدين |

أمانة الإصدار:

د. أحمد جبهة الكواب

د. يحيى فرغل

دعاء فتحي

المراسلات:

جميع المراسلات توجه باسم المشرف على الإصدار: د. حسن البنداري
القاهرة- مصر الجديدة- روكسى- شارع أسماء فهمي كلية البنات- جامعة عين شمس

ت ٥٨٥٦٦٢٣ فاكس ٥٨٢٨١١٤

فكر وإبداع

إصدار متخصص علمي محكم
يصدر عن مركز الحضارة العربية

* * *

- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة.
تستهدف المشاركة في استنهاض وتأكيـد الانتماء
والوعي القومي العربي في إطار المشروع الحضاري
العربي المستقل.

يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل
الثقافي والعلمي مع مختلف المؤسسات الثقافية
والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل
الرؤى والاجتهادات المختلفة.

- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين
والباحثين والكتاب العرب ونشرة وتوزيعه .

- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات ايجابية
تساعد على تحقيق أهدافه.

- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبها ولا
تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز
الحضارة العربية.

رئيس المركز

علي عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين - عمارات الأوقاف ميدان الكيت كات -

الجيزة ج. م. ع. - تليفاكس : ٢٤٤٨٣٨

الإخراج الفني
المنا رديزاينز

الصفحة	المحتويات
٥	افتتاحية العدد (في بداية العام الثالث)
٦	• المادة العربية:
٢٩-٧	- المسرح القطري والتراث الشعبي في التسعينيات د. محمد حسن عبد الله
	- التفسير الإعلامي لأدب الرحلات «رحلة في
٥٠-٣٠	فكر د. حسين نصار.
٥٥-٥١	- السلطان الحائر شخص ورموز.
	- صورة المرأة في إعلانات التليفزيون المصري
٩٩-٥٦	دراسة في تحليل المضمون.
	- قضية الاتجار بالرقيق في الدولة المصرية
١٤٠-١٠٠	عام ١٨٨٤م.
١٧٣-١٤١	- صورة الوافد في القصة القصيرة الإماراتية.
	- الأبيض والأسود على شاشة السيما بين الجبر
١٨٥-١٧٤	والاختيار.
٢١٧-١٨٦	- من مشاهير نحاتة الأندلس أبو علي الشلوبين
٢١٨	• المتابعات، (الكتاب)
٢٢٤-٢١٩	- مؤتمر الفصحى والنحو رأى ورؤية.
٢٢٥	• المادة غير العربية

La Place d, Annie Ernaux Approche Socio - Culturelle
Dr. Amal Mohamed El Anwar.

دراسة البعد الاجتماعي والثقافي في رواية «المكان» لأنثى بارنو
د. أمل محمد الأنور.

The " Narratee" in some of the Essays of Joseph Addison and Zaki Na-
guib Mahmoud: 28 - 61

A Comparative Study of Representative Essays.

Dr. Mona H. Mone's

1 - 27

المحكى له في بعض مقالات جوزيف أديسون وزكي نجيب محمود، دراسة مقارنة لمقالات مختارة.
د. منى حسين مؤنس.

مستشارو العمل

د. فاطمة موسى
 د. فضيلة فتوح
 د. محمد السعيد جمال الدين
 د. محمد بلتاجي
 د. محمد حسن عبد الله
 د. محمد حماسة عبد اللطيف
 د. محمد عبد الرحيم كافود
 د. محمد علي الكردي
 د. محمد فتوح أحمد
 د. محمود فهمي حجازي
 د. نبيل راغب
 د. نفيسة عيش

د. أحمد دك مال زكي
 د. أحمد مختار عمر
 د. السعيد بدوي
 د. زين نصار
 د. سامية الساعاتي
 د. صفاء الأسمر
 د. عز الدين اسماعيل
 د. عبد الحكيم حسان
 د. عبد الفتاح عثمان
 د. علي أبو المكارم
 د. علي شكري
 د. علي شكري

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية العدد التاسع مارس ٢٠٠١

في بداية العام الثالث

د. حسنه البنداري

بهذا العدد التاسع يبدأ العام الثالث من عمر إصدار (فكر وإبداع) الذي قدم في الأعداد السابقة مواد نوعية تولتها بحوث ومقالات نقدية متخصصة، اشتملت على عدد من قضايا الفكر والإبداع.

وقد حظى هذا الإصدار منذ صدور العدد الأول في منتصف يناير عام ١٩٩٩، باهتمام الدوائر العلمية والأدبية في مصر وخارجها، تمثل - هذا الاهتمام - في مساندات معنوية مشجعة بعثت - وتبعث - في نفوسنا أحاسيس الأمل والتفاؤل والثقة التي تقوى من عزائنا، وتزيد من حبتنا لهذا الإصدار، وتقوى من تصميمنا على تواصله واستمراره.

ويضم هذا العدد « مواد نوعية » تدرج تحت ثلاثة محاور المحور الأول: هو « نقد الإبداع الأدبي » وتتولاه أربع دراسات بالعربية وهي: المسرح القطري والتراث الشعبي في التسعينيات.. والتفسير الإعلامي لأدب الرحلات: رحلة في فكر د. حسين نصار، والسلطان الحائر: شخص ورموز. وصورة الوافد في القصة القصيرة الإماراتية.

كما تتولى هذا المحور دراستان، الأولى بالإنجليزية وهي: المحكى له في بعض مقالات جوزيف أديسون وزكي نجيب محمود: دراسة مقارنة، والثانية بالفرنسية، وهي: دراسة البعد الاجتماعي والثقافي في رواية المكان، لأنى بارنو.

ويحتوى المحور الثانى، وهو « الرؤية التاريخية » على دراسة: قضية الاتجار بالرقيق في الدولة المصرية عام ١٨٨٤م. ويشتمل المحور الثالث وهو: « النقد الاجتماعى » على دراسة: صورة المرأة في إعلانات التليفزيون المصرى .. دراسة في تحليل المضمون. ويضم المحور الرابع: وهو « نقد الإبداع السينمائى ».. دراسة: الأبيض والأسود على شاشة السينما بين الجبر والاختيار. على حين يتولى المحور الخامس دراسة الجهد النحوى لأشهر نحاتة الأندلس: أبو على الشلوبين، ومتابعة مؤتمر الفصحى والنحو.

إن هذا العدد - كما نرى - حافل بالمواد النوعية، التي تهدف إلى الإسهام فى إرساء تقاليد البحث العلمى، والتأكيد على قيمة الأصيلة. وهذا الهدف - دون شك - يلتقى مع مسعانا الدعوب فى كل عدد نصدرة من فكر وإبداع.

المادة العربية

* البحث

* مقال النقدى

المسرح القطري والتراث الشعبي في التسعينيات

د. محمد حسن عبد الله *

(١)

تجمع بين الكاتبين الفنانين : حمد الريميحي، وعبد الرحمن المناعي - وشائج وصفات "فنية" مشتركة، على رأس الوشائج : الاهتمام الحاد المحدد بوطنهما "قطر" وامتداده الخليجي، وانتماؤهما لجيل واحد بحكم العمر. أما الصفات الفنية المشتركة ففي اتجاه موهبتهما إلى فن المسرح دون غيره، ومزاوولتهما التأليف والإخراج المسرحي، وشغفهما بالشعر والغناء شغفا يرتفع بلغة المسرح في بعض ما كتبيا إلى مستوى الشعرية الرفيعة، كما نجد المغنى والنهام، فضلا عن الغناء الجماعي، يؤدي وظائف فنية في التشكيل المسرحي تتجاوز التطريب أو ترفيه المشاهدين بالأصوات الحسنة.

* أستاذ النقد الأدبي بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة - فرع الفيوم .

- غير أن ما سبق لا يعنى أن أحدهما صورة من الآخر ، أو على كتب منها ، فهناك خصائص موضوعية ، وشكلية ، يتفرد بها كل منهما ، وهي موضوع هذه الدراسة التي يتحدد زمنها بما كتب الرميحي والمناعى من مسرحيات إبان العقد الأخير من القرن العشرين . وما كتباه في كنهه و كنهه يمنح المتلقي مؤشرات فكرية و فنية و لغوية متعددة ، كما يعطى مؤشرا على المستوى الذي بلغته الصناعة الـ مـ سرحية في " دولة قطر " ، على الرغم من أن جذور هذه الصناعة - في صورتها العصرية - لا تذهب في غور الأرض ، بل يمكن أن يقال إنها لا تزال قريبة من السطح (١).
- لقد قدم كل من الكاتبين : المناعى والرميحي ، عبر العقد المشار إليه - ثلاثة نصوص ، تكاد تتوزع - فيما بين ها على إيقاع منتظم - بين السنوات العشر ، إذ كتب الرميحي :
- موال الفرح و الحزن : ١٩٩١
- مظلوم ظلم مظلوم : ١٩٩٤
- المحارة : ملكة الأزمنة القديمة : ١٩٩٦
و كذلك توالى مسرحيات عبد الرحمن المناعى على هذا الترتيب :
- الحادث و الكائن في موت عايش بن ظاغن : ١٩٩٣
- رسائل بو أحمد الحويلي : ١٩٩٣
- غناوى الشمالي : ١٩٩٩ (٢) .
- ولقد زاول الكاتبان فن الإخراج المسرحي ، وينبغي أن نقدر هذا ، و أن نتلمس تأثيره على التصور و التشكيل ، تصور الأشخاص و الأفكار و طريقة التعبير عنها ، و تشكيل المشاهد بكافة أبعادها : الحركية و الصوتية و أبعاد مكواتها ، بل الاهتمام بالمنظور كما يتراءى للمشاهد . و في هذا الأمر بصفة خاصة ، نجد تفاوتاً واضحاً ، ليس بين طبيعة العلاقة بين الكتابة ، و المسرح ، كما هي

(١) تأسست النوادي التي تبنت النشاط المسرحي المبكر في قطر أوائل الستينيات . أما الفرق المسرحية ذاتها فقد انتظرت نحو عشر سنوات بعد هذا . و يذكر الدكتور محمد كافود (في : الأدب القطري الحديث) أن عبد الرحمن المناعى أول من كتب المسرحية الفنية ، و ذكر أن محاولته الأولى : " أم الزين " عام ١٩٧٥ - مما يعنى أن عمنر النشاط المسرحي القطري في مجال التأليف لا يجاوز ربع القرن .

(٢) ما أثبتناه هو تاريخ تأليف النص الذي اعتمدته الدراسة ، و ليس تاريخ العرض المسرحي ، كما أن الـ مسرحيتين : الحادث و الكائن ، و: غناوى الشمالي ، خضعتا لمراجعة و تعديل ، كما سنشير في مكانه ، و التاريخ المثبت هو ما طبع على النص الأخير .

عند كل من الرميحي و المناعي، وحسب، بل بين نص و آخر عند الكاتب نفسه .

ليس من شك في أن موضوع المسرحية أو " القضية " التي ترعاها ، يكتسب أهمية في التشريح النقدي، حتى لقد جعل ناقد منظر مسرحي مشهور ، هو (لاجوس اجري) " المقدمة المنطقية " مناط الحكم على صلاحية " المادة الخام "، أو الأحداث / الأفكار الجزئية التي ركبت منها المسرحية ، لأن تعطى في النهاية خلاصة يمكن تجريدها في شكل قياس منطقي . وبالنسبة إلينا (و لا مناص من تأسيس التصور لأية ظاهرة ذات اتصال عميق بالناس - كما هو حال المسرح - على أرض واقعية مهما تعلقنا بالجمالية الخالصة ، أو (الشكلانية المفرقة) لا نستطيع التغاضي عن المجتمع و مطالبه المعرفية ، التي لا تنفك عن حاجاته الجمالية.

في أصول النظرية الدرامية (وحتى الفنية بعامة) أن الفن خبرة جمالية، وليس خبرة معرفية ، ولكن هذا المستوى (النظري) يلائم مجتمعات، أو هو ثمرة خبرة مجتمعات متقدمة، حققت لنفسها حرية أن تعرف، وأن تعبر، وأن تمارس، وأن ترفض ، وأن تفسر . . و من ثم يحق لفنونها أن تكون عبثية إذا شاءت،

وسوريالية ، أو وجودية ، أو تجريدية . . أو غير ذلك . . إذا أرادت . إنها ستجد هناك دائما من يتقبلها ، ومن يتحمس لها، ولو إلى حين ، أما في حدود طبائع حياتنا التي نعرف، فإن حاجات، وقدرات من يتوجه إليهم الخطاب تطلب أن يكونوا هم " الموضوع " ، وهم بذاتهم قادرين على فهمه، وتذوقه، واكتشاف جمالياته، والتفاعل معه . و هنا تفقد " حماسة المثقفين " ، و " تنبؤات النقاد " و أحلام هؤلاء جميعا بفتوحات فنية ، لا تحدث ، تفقد حقها في أن تكون صاحبة القول الفصل ، و المالكة الوحيدة لصكوك العبور إلى ساحة الفن الرفيع ، ما دامت لم تأخذ في اعتبارها انه لا ثقافة و لا فن دون ديمقراطية ، و أن أساس هذه الديمقراطية (الفنية) الا يتم تجاهل أو إهمال واقع المجتمع ، وطموحاته إلى تطوير هذا الواقع ، و تصورات، وبخاصة حين يكون هذا الإهمال مستجلبا بأقنعة فلسفية، و ادعاءات جمالية ، لم تنفرد في مواطنها الأصلية بأن تكون عقيدة عامة ، و يراد لها أن تكون عندنا نحن أن تحظى بهذه المنزلة ، مما يرجح سوء الطوية، ونزعة الاستعلاء ، وتحريف السياق الاجتماعي

و الفكري ، دون إعانته على تقديم البديل الذي يرتقى بواقعه .

لست أري أنني - في العبارات السابقة - أدافع عن منهج ، وإنما أوضح واقعا حضاريا ، وخصوصية عربية واجبة الرعاية . وهذا " المعيار " في شقيه الاجتماعي ، والخاص مائل بد رجة كبيرة فيما قدم هذان الكاتبان للمسرح ، قد يغلب عليه طابع النقد ، و تسرى فيه مقولات أيديولوجية ، و قد يدفعه سياق غنائي على قدر من العاطفية أو الرومانسية ، ولكنه في كل الأحوال أو أكثرها مجدول مضاف بتشكيل فني على قدر واضح من الخبرة الخاصة (ربما كانت ممارسة الإخراج المسرحي أهم منابعها) وهذا التلاحم بين التجارب الذي يمتد بين النصوص الثلاثة التي قدمتها كل من الكاتبين ، بل إن هذا التلاحم يتواشج وتمتد جذوره إلى ما قدما من كتابة مسرحية قبل هذا العقد الأخير ، مما يؤدي إلى أن لهما موقفا من الحياة فيم جتمعهما ، و أن لهما موقفا من فن المسرح ورسالته بين الجمهور ، و أن هذا الموقف " كلي " مترسخ ، مستمر ، و ليس حالة وقتية ، و ليس مرتبطا بإمكانات مرحلة ، أو قدرات نص بعينه . ولا شك أن هذا -

بدوره - يرتفع بقيمة إبداعهما ، في مفرداته ، كما في جملة ، كما أنه يغري النقد بأن يتعقب الخطوط البيانية التي ترصد تحركات الفكر و تشكلات الفن من حيث تنتقل بين هذه الأعمال المنفصلة ظاهرا ، المتوحدة فكرا وفنا ، دون أن تكون وحدات متكررة ، فهناك دائما جوانب خاصة ، هي التي تعطى كل عمل في ذاته ملامحه الأساسية ، وتجعل منه " مسرحية " مستقلة ، برغم واقع " التناسخ " الذي يبدو من وراء القسمات المشتركة . إن هذا شبيه بصلات الاخوة ، من حيث تتقارب الملامح و ربما الطباع أيضا ، و مع هذا لا يمكن أن يلتبس أحدهم بالآخر ، لأنه ليس ذلك (الآخر) كما أنه ليس بديلا عنه . غير أننا في حال تأمل ما بين هؤلاء الاخوة من صفات لا نطلب بالضرورة أن يكون الولد الثاني أو الثالث اقرب إلى الصلاح أو الجمال من الولد الأول ، إذ لا سيطرة للأب ، أو للأم على هذا ، في حين أننا نطلب هذا ، ونلج في طلبه ، حين نتأمل ما بين " اخوة " الفن من صفات ، لأن هذا " التجوي د " المتنامي قانون طبيعي في " النوع " بوجه عام ، و لأن هذا الترقى هو مسوغ " إعادة المحاولة " في التدخل

إنشيري الذي يحقق بطريقته قانون النشوء و الارتقاء ، و الانتخاب الطبيعي كذلك . لقد أشارت كتابات نقدية سابقة - كانت لي مشاركة في بعضها - إلى بعض جهود المناهضة و الرميحى ، قبل الفترة الزمنية التي تعنى بها هذه الورقة . لقد اختصر الدكتور محمد قافود - في كتابه المشار إليه سابقا - كلاما كثيرا ، حين حدد الإطار الموضوعي لفن القصة في قطر عبر السبعينيات ، بأنه ينهض على رعاية موضوعين :

علاقة الإنسان بالبحر ، و مرحلة الانتقال ما بين مجتمع الغوص و الرعى ، إلى مجتمع النفط و الصناعة . وهذا " تفصيل " يناسب أو لا يجافى طبيعة فن القصة القصيرة ، التي تتشكل في مشهد ، أو موقف ، أو " بورتريه " لشخصية ، أو لحظة استثنائية من حياة . أما في " المسرحية " و مرجعيتها الأساسية :

المجتمع " فإن البحر لا يتفصل عن المشهد المسرحي ، و لا يتأثر بالموضوع . انه أحد أطراف المعادلة ، أو نقطة البداية التي لا يمكن تجاهلها ، إن " البحر " في " قطر " وفي أقطار الخليج عامة ، قبل عصر النفط ، لم يكن طريقه للكسب ، أو أحد مصادر تشكيل المجتمع . انه مثل الأرض

الزراعية في مصر ، هي المجتمع ذاته (على الأقل في موازاة زمنية مع تلك المرحلة التي عرض لها الكاتبان في مسرحياتهما) فعلى قدر القرب من البحر ، و الهيمنة على وسائله تكون المكانة الاجتماعية و السلطة على الآخرين ، فليس مصادفة ، ولا هو نوع من تسلط " الهاجس النفسي " أن تبرز في هذه المسرحيات - جميعا تقريبا - شخصية " النوخة " ، و أن يكون في كل الأحوال اقرب إلى الفظاظ و الأنانية ، وربما الدموية ، و الإجرام المعلن . فليست هذه قسمة الأقدار بين الانتماءات ، وكذلك ليست قسمة السيكولوجيا بين طبائع الخير و طبائع الشر ، و إنما هي قسمة " الثروة " و قدرة السيطرة على مصدرها الوحيد - ذلك الحين - : البحر !!

(٢)

إن " بودرياه " - المخلوق الخسرافي البحري المتوحش ، الذي يعترض سفن الصيد و الغوص و يغرق من بها ، هو نفسه " ابن مطر " النوخة الثرى الذي صورته حمد الرميحى في مسرحيته (١٩٨٨) و في هذه المسرحية التي تتخذ من خرافة شعبية هيكلها غرس الكاتب

بذرة جميع نواخذته في مسرحيات التسعينيات، هذا على الرغم من حدوث تعديل جوهري (نسبيا) في مجمل الرؤية لتلك الشخصية النموذج ، ذلك لان ابن مطر يبدو " قدرا " مفروضا لا يمكن قهره بإرادة إنسانية، مهما كان طموحها وتديرها ، ولكنه - في المسرحيات التي سنعرض لها - يصاب بجراح قاتلة ، وتلحقه هزائم في رموز وجوده من الأساس ، وقد يفرض المقدمات ولكنه يفاجأ بنتائج تعاند حساباته ، ومن ثم فانه ينزل عن درجة الكائن الخرافي الذي لا يمكن قهره ، إلى " الوضع الاجتماعي " الذي لا يصعب تحليله و مواجهته ، و حتى في حال انتصاره ، فان هذا الانتصار مرهون بسياق الحكاية ، وليس بطبيعة التكوين . إن حمد الرميحي الذي درس فنون المسرح دراسة منهجية (على مستوى الجامعة) مسالت بداياته إلى إدخال " مواد ثقافية " في مسرحيته (التسعينية) الأولى ، وليس لنا أن نعترض على هذا ، أو أن نقترح عليه العدول عن التجريب ، و ما يشغلنا هو تفسير " هذا الاتجاه أو محاولة تحليله ، و الأهم - فنيا - إلى أي مدى تناسق الشكل المسرحي ، ووصلت " رسالته " إلى مشاهديه .

إن " بودرياه " التي سبقت " موال الفرح و الحزن " بثلاثة أعوام ، كانت محاولة ناضجة ، من حيث هي " فرجة " مشوقة ، و من حيث هي " رؤية " بصيرة بحركة المجتمع ، و لا شك أن الانطلاق من خرافة شعبية قد اكتسب لها مساحة لا يستهان بها من المشاهدين ، و انتقل بالخرافة من القبول المطلق ، ممن يعتقد بالخرافات ، أو الرفض المطلق ممن يزدري الخرافات ، انتقل بها إلى مستوى خاص ، مستوى ثقافي ، ولكنه من الدهاء بحيث لا يعلن عن " ثقافته " وبحيث يتقبله المعتقد و المزدري ، و هو مستوى " الرمز " ، لقد تجسد الوحش الذي نخشا ه و لا نعرفه ، في النوخة الجبار الذي نخشاه و نعرفه !!

و قد كان هذا التناظر بين الرمز والرموز به كافيا لإكساب حكاية المسرحية تماسكها ، و اغناءها بالأفكار . لقد اختلف الأمر كثيرا في " موال الفرح والحزن " التي نرجح أن التفكير بالثقافة سبق إليها قبل التفكير بالحكاية ، و إذا كنا نعنى في مدخل هذه الفقرة بشخص " النوخة " فان حركته و تشكيلاته تمثل العمود الفقري لحكاية المسرحية ، وبخاصة

النهاية . إن الهدف " الجمالي " قد أغرى الكاتب - حمد الرميحي - أن يفعل هذا في مسرحياته الثلاث التي تقرأها الآن . و كأنه يريد أن يدفعنا إلى اعتقاد أن هذه إحدى سمات تأليفه المسرحي ، و أرجح أن هذه الخاصية المتكررة تستند إلى كونه مخرجاً مسرحياً ، بل انه الذي يتولى إخراج مسرحياته ، من ثم فانه يفكر بالمشهد ، و بالحركة ، قبل أن يفكر بالمعنى ، أو بالكلمة ، و قد يؤدي هذا إلى - و ليس حتماً أن يكون - أن يخطف التشكيل الحركي ، و الاطمئنان إلى أسلوب : " عود على بدء " أو : " ما أشبه الليلة بالبارحة " عين المشاهد و فكره ، وهذا حق للكاتب حين يريده و يقصد إليه ويرره فنياً بما يحشد من أحداث تفصيلية ، بحيث لا يبدو مجرد ختام لحكاية ، أو " لاحق " ألصقت بها حين وجد الكاتب صعوبة في إيجاد ختام مناسب لها ، و لم يرد أن يتركها مفتوحة . و هنا لابد أن نناقش هذا على أساس فلسفي ، فعودة النهاية إلى مشهد البداية يعني أحد أمرين ، أو هما معاً : أن المشكلة المعروضة مستقرة بقوة الفطرة و قوانين الطبيعة (و لو على سبيل الادعاء) أو أن هذه المشكلة المعروضة قد أرسلت

قرب نهايتها . إن المبدأ الغرائبي الذي تعتمد عليه " فكرة " المسرحية ، والذي يمنحها أهم مفاجئاتها الطريفة ، المثيرة للربط و الغوص وراء " المنطق " الحاكم لتكتسب المعنى الكلي الذي هو شرط لكل تشكيل فني مؤسس على رؤية جمالية ، هذا المبدأ هو : أن الأتعة المتعددة لا تعني تغييراً في الماهية ، أو اختلافاً في الوظيفة المنوطة بها ، ولا حتى الطريقة المعلنة التي تدير بها شؤونها . هكذا يكشف المشاهد ، على المسرح ، أن النوخة القديم في زمن الغوص ، هو نفسه الطبيب المتحكم في إجراء العلاج ، و هو نفسه صاحب الشركة العقارية التي استغلت غفلة بعض الناس و اشترت بيوتهم بأسعار مغرية ، أو تبدو كذلك ، توقعاً لحركة استملاك العقارات (التثمين) الذي سيرتفع بالثمن المدفوع إلى عشرة أضعاف ، و هو نفسه مدير البلدية ، بل إنه الوزير نفسه ، فلا مهرب من النوخة إلا إليه !! هذه - من حيث المبدأ - رؤية مشروعة مهما كانت درجتها من التشاؤم ، هي قريبة من اليأس ، بمعنى أنها لا تترك بصيصاً من أمل في التغيير ، إنها تغلق الدائرة تماماً ، فمشهد الافتتاح - أو البداية - هو بذاته مشهد الختام - أو

ملكة الأزمة القديمة " فانه الأقرب للتنميط الطبقي الاجتماعي / الاقتصادي . انه حليف الطواش ، وهو لاصق بالكرسي حريص عليه ، وهو يملك التصميم الذي يدبر به كيف يقضى على أية محاولة لتغيير الأوضاع والعلاقات الاجتماعية ، بدعوى أن هذا التغيير اختراق للطبقة من دخلاء عليها يجب نفيهم عنها ، وإعادتهم " مفلسين " إلى مواقعهم القديمة !

إن إغلاق الدائرة ، واستعادة مشهد البداية في الختام ، يوصل إلى معنى : " وهكذا دواليك " ، كما يؤرث شعور اليأس ، ولكنه لا يحمل البعد الفلسفي الذي يحفز على اعتقاد بأننا أمام أوضاع فطرية أو كونية لا تقبل التغيير .

* * *

إن هاجس " النوخذه " مجمدا في إطار زمانه ، أو مثلونا بأقنعة عصرية كما هو عند حمد الرميحي ليس له وجود عند قسيمه في المرحلة ذاتها : عبد الرحمن المناعي ، برغم تقارب البدايات ، مع هذا ستضمن مسرحيته الأولى (أم الزين : ١٩٧٥) " الجين " المورث الذي أقام بنيان خصوصيته المسرحية . سنس تعير العرض الوجيز الذي قام به الدكتور قافود

جذورها وفروعها في كل نواحي الحياة بحيث لا يملك أحد أن يفرض أو يفترض لها حلا . وهنا نستعيد السياق الذي صنعت به حركة النوخذه ، في المسرحيات الثلاث ، فهو في " موال الفرح والحزن " أعيد تخليقه في صور تصعد به إلى مستوى الكائن الأسطوري الذي تشكل حسب ضروريات التخفي أو الموت والولادة الجديدة . ولكنه في هذه المسرحية نفسها رجل " عقيم " أبو مايد (أو : ماجد) ولكنه هذا " الماجد " لم يأت أبدا ، وهذا العقم يحمل في معناه أننا نشهد وضعاً منقضياً ، مضادا للحياة ، محكوما عليه بالتلاشي ، غير قاب للامتداد . انه " الديناصور " الجبار الذي دمره جبروته . وهذا ما أدركه الكاتب في نوخذاه الثالث (بدخول بودرياه في الإحصاء) - في مسرحية : مظلوم ظلم مظلوم - فالنوخذة شاهين بن عقاب ، هو الذي أنجب " عقاب بن شاهين " قد يخضع الابن لمؤثرات ثقافية وأغراء اجتماعية في مرحلة من عمره ، حتى يبدو نقيضا لأبيه ، غير انه يعاد تنميطه وينصب في القالب الجاهز للنوخذه عقب موت الأب ، والحلول في مكانه .

أما النوخذه الأخير في : " المحارة

آثرا في ن فس الأب المفجوع ؟ أم انه يحاول أن يبعد عن دائرة الحضور أولئك الذين يجددون حزنه على ولده (الذكر) الوحيد ؟

و كذلك نعرف - في عرض المسرحية - أن الأبناء الأربعة ، في تخوفهم من المجهولو احتمالات الرحلة البحرية الأخيرة ، دار بينهم حوار ، هو - كما يقول الدكتور قافود : " اغبه مواويل شعرية " . ويقول أيضا إن " حمد " الذي كان فرحا بانتهاه زمن البحر و ما فيه من شقاء هو الذي عانى الحرمان العاطفي وقسوة المعاملة في عصر النفط ، و من ثم صدق انقول بان البحر هو الغاية التي سيعودون إليها مهما طال الزمن .

هذا هو " التأسيس " ، " الجين " المورث المائل في المسرحيات الثلاث التي كتبها عبد الرحمن المناعي عبر التسعينيات . ليس له ثأر " طبقى " عند النوخذه ، و لا ينظر إلى زمان النوخذه بعين الفرح لانقضائه بلا عوده ، بل يرى أن العوده ستحدث ، و أن هذا طبيعي أيضا ، و نلعب بين معا فإنه يبدى تعاطفا " رومانسيا " تجاه الماضي ، و يستحي له رموزا ذات بطوله " صعلوكيه " حادة ، لا تتسمي في شئ لعالم النوخذه بل لا

لهذه المسرحية ، و يعنينا منه التفاتته إلى أن النوخذه " أبو راشد " كان يعول ولدين (حمد و شريفة) لبحار توفي و هو يعمل معه في الغوص ، و كذلك كان يكفل سالم الدكل الذي قطعت ذراعه في البحر كذلك . من المحقق أن قطر كغيرها . لم تكن تملك قانونا ينظم التعويض عن إصابات العمل ، هذا يظهر فضيلة " أبو راشد " في رعاية رجاله ، و هذا ما أعطى حمد الرميحي الحق في التركيز على امتصاص النواخذه لدماء غاصتهم و سائر معاونيهم ، ثم التخلي عنهم تماما إذا عجزوا عن العمل . إن " أبو راشد " انذي كان متقبلا لعلاقة حب بين ابته " أم الزين " وحمد الذي يعيش في كفالتة قد تغير أيضا، فالبحر للفتى أن يبحث عن وضع آخر، ثم زوج ابته - على غير إرادتها - بصاحب ثروة يلائم زمن النفط . إن الدكتور قافود يميل إلى إسناد هذا التغيير إلى تحرك القيم من دائرة الشهامة العربية والأريحية ، إلى دائرة المنفعة المادية و بيع العواطف، ولكن المناعي كان قد دس في السياق " شفرة " أخرى : لقد كان حمد قرينا وصديقا لراشد ابن النوخذه ، و قد مات راشد في حادث بحري . هل يمر هذا الفقد دون أن يترك

تعترف به .

في مسرحيته التسعينية الأولى : " الحداث و الكائن في موت عايش بن ظاعن " التي استمد حكايتها من رواية " اللؤلؤة " للكاتب الأمريكي (اليساري) جون شتاينبك ، لا يوجد نوحه بالمره ، بل جماعة من تجار اللؤلؤ ، على انهم لم ينفردوا بالتطلع للؤلؤة " عين الحياة " الفريدة في حجمها و روعتها ، لقد كان التجار اقل ندالة وكزازة نفس من رجل الدين " الملا " ، بل من رفقاء الفقر من الغواصين ساكني الأكواخ الذين دبوا لموت ظاعن و أسرته ، وهاجموه في بيته .. الخ . ها هنا مرونة ، وتجنب " للقلوب " ، وحرية في تصور الضعف الأخلاقي .

جدير أن نذكر أن هذه المسرحية (المعدة عن اصل روائي) عاد إليها الكاتب ثلاث مرات ، فقد شاه دتها حيث عرضت بمدينة أبو ظبي (عام ١٩٩٣) وأخرجها للمسرح عبد الرحمن المناعي نفسه ، و كانت بالعامية الخليجية ، ثم طبعت في كتاب ضمن عدد من المسرحيات المؤلفة و المعدة ، كلها للمناعي ، و جاءت في عربية فصيحة ، ذات بناء كلاسيكي صارم ، تجلى في : الحد الأدنى من عدد

الشخصيات ، واكثر المواقف يتحاور فيها شخصان لا اكثر ، وكذلك احتفظت بالنهاية المأساوية : مصرع الطفل ، و التخلص من اللؤلؤة التي تحولت إلى لعنة . أما البنية اللغوية فقد كانت منحوتة ، صارمة ، تخلصت من أي ترهل أو زيادة ، كما تعمق هذا الحس الكلاسيكي بطابع النبوة و النذير . لقد استمرت رعاية هذه العناصر الكلاسيكية في الصياغة الثالثة التي تخلصت من بعض عناوين المشاهد ، وبعض الأوصاف في مداخلها ، سعيًا إلى نوع من الدمج يقوى تماسك البناء ، ويستبعد الفواصل ، كما أعيد النظر - بدرجة محدودة - في تشكيل السياق . وقد أجرى شئ من التعديل على بعض العبارات ، كما أضيف عدد قليل من الشخصيات غير ذات التأثير في اتجاه تدفق الحدث الرئيسي . ونستطيع أن نصف هذا التغيير - في جملته - بأنه في اتجاه تقريب النص إلى الواقعية الاجتماعية ، و قد تحقق هذا بدرجة لم تؤثر مطلقًا على التشكيل الكلاسيكي المحكم ، و التدفق الذي يحكمه المنطق (والسببية) في اتجاه الخاتمة .

هناك فرق بالطبع بين أن يقول مسعود (خادم الملا) لظاعن : " تبدو و كأنك

لص " وأن يقول له في الصيغة الثالثة : " أنت لص " . في الصياغة الأولى تفكير أدبي ، احتمالية فلسفية ، و مراوغة في المعنى . في الصيغة الأخرى صرامة يكتسبها الخادم المتكلم بصوت سيده ، و هي عبارة مسرحية : لأنها موجزة (ليس من الممكن أن تكون أوجز) ولأنها صادمة ، مفجرة للصراع !!

و في الصيغة المطبوعة في كتاب كان ظاعن يقترح على خادم الملا أن يعالج ولده الرضيع و لو ببعض " الكمادات " !! لقد حذف هذا الاقتراح ، إذ تبين للكاتب أن " ظاعن " أهون من أن " يقترح " ، بل لعل هذه الكلمات ذاتها غريبة على مداركه المحدودة . لن نتعقب هذه التعديلات الطفيفة ، غير أنه أضاف لظاعن أخا (مهنا) وللأخ زوجة (لولوه) تحرك موقفهما بين الحسد و الشفقة ، و كذلك أضاف شخصيات منكرة عابرة . لم يعد ظاعن في مواجهته امرأته حصّة مقطوعين عمن حولهما ، فهنا " عينة " اجتماعية ، ذات أفعال تملئ ردودا و تفرؤ توقعات :

— جاء ذكر الملا بعد العقرب

— أجارنا الله من عقارب القرية

أما التحريك المؤثر بقوة في اتجاه

النزعة الملحمية الكلاسيكية ففي تقديم الإشارة التي تصف اللؤلؤة بأنها " عين الحياة " وزيادة تواتر هذه الإشارة بما يكسبها قوة الرمز ، وهذا أساسها ومرجعيتها الأسطورية ، فعين الحياة كانت وصفا أو اسما لعين ماء سعى إليها " جلجاميش " - بطل الملحمة البابلية - الباحث عن الخلود ، و شرب منها سيدنا الخضر ، فيما يرويه وهب بن منبه ، في كتابه : " التيجان في ملوك حمير " فتفوق بهذه الشربة على بطله الملحمي : ذي القرنين ، إذ وهب الخلود . فعين الحياة مثير رمزي يستدعي هذا الموروث الأسطوري الذي تمثله " ظاعن " دون وعى منه ، حين سمى ولده " عايش " وحين تطلع إلى مبارحة القرية البائسة و حلم بالحياة في المدينة (الرحبية المبهجة كالجنة) .

إن حدثا صغيرا مثل مشهد المكاشفة بين الملا و التجار الثلاثة إذ يتفقون على أن " ظاعن " لا يستحق لؤلؤته ، هذا المشهد - في نسخة الكتاب - ي جرى في بيت الملا ، حيث سعى إليه التجار (ص ١٦٧) أما في الصيغة الثالثة فإن الملا هو الذي نزل السوق . إن هذا " التحريك " المحدود يكشف عن إرادة تغيير متبصر

ينضج عبر التجريب ، فالخبرة بالطبائع في الأخير أقوى ، إذ يبدو الملا أكثر تلهفا على الغنيمية ، وهو يدر أن وسائله إليها محدودة ، و من ثم فإن محاصرتها بالتجار اقرب إلى الضمان ، كما انه يريد أن يبدو صاحب فضل عليهم ليكون له نصيب منها بعد أن عجز عن أخذها لنفسه ، كما انه يعرف أن من طبائع التجار ألا يرحبوا بمغادرة دكاكينهم !!

لقد الغى الكاتب نشيد الجوقة الذي تلقيه (أو تغنيه) قبل النهاية مباشرة، والجوقة تقليد كلاسيكي ، توسع فيه حمد الرميحى لغير الدواعي الكلاسيكية ، إذ يبدو تشكيليا محضا ، و بهذا تنتمي الجوقة عند الرميحى إلى تصورات الإخراجية ، وتطلعه الحركي الجمالي ، و ليس إلى مطالب التركيز الكلاسيكي ، أما " ظعن " فلم يكن بحاجة إلى جوقة بعد إضافة هذا العدد من الشخصيات الثانوية .

(٣)

إن اهتمام مسرح حمد الرميحى بشخصية " النونخذ " هو في جوهره تسليط للضوء ، بل إحياء لشعائر شعبية تراثية ، وهو ما يتجاوز استدعاء شخص

، أو شخص يختزل طبقة و يتجمد في معطياتها كما تنعكس على وعى الكاتب و تفضى بها تحليلاته، ويتأكد هذا حين نرصد الصور واللوازم المتكررة ، التي تصنع التشكيل المسرحي و تضي عليه سمات المكان، بما يجعل من العرض المسرحي - في جملته - تراثا يتجدد ، كما تتجدد به ذاكرة المجتمع . البحر بداية و علامة ف ي الثلاث المسرحيات ، حتى المسرحية الأولى : " موال الفرح و الحزن التي تبدأ في مستشفى لكبار السن ، تمهد له موسيقى بحرية ، و تتحول فيه الكراسي إلى سطح سفينة مرة، وإلى قارب صغير مرة أخرى ، أما المسرحيتان الأخريتان : " مظلوم " و " المحارة " فإنهما تبدأن مع اقتراب الدشة ، و تنتهيان أعقاب العودة منها ، أو ما يطلق عليه " القفال " . و أبناء الخليج يعرفون أن " الدشة " لم تكن مجرد علامة ابتداء ، كانت " طقسا " يحتشد له الناس و يتأهبون ، و تتحرك مع اقترابه آمال و لواعج ، أحزان وأفراح ، و له لغته وحركاته المميزة، من توزيع المسئوليات و درجات العمل على السفينة ما بين " تباب " و " سيب " و " غواص " ، و " مجدمي " و " نهام " و " طباخ " .. الخ

المقيّد مع " الدقل " بحيث يبدو مصلوبا، ويرز " الفنز " أو " الفنز " - وهو ليس أكثر من مصباح - حتى في لقاء خلصة بين حبيبين يجري في عتمة المساء على شاطئ الخليج ، انه لا يفكر في الب ح ر و زمنه ، انه يفكر به ، و يشكل به ، و يصنع منه سياجا يحتمي في داخله من أي تغيير وافد من خارجه . ان قضية " الحرية و العبودية " تطرح من خلال مسرحية " ظلم " المحددة بأحد الغواصين ، و كذلك طرحت قضية الملكية العامة للسفينة (أو المحمل) والإدارة الجماعية ، و تدوير فائض القيمة ، و هي أمور غاية في الجدية ، طرحت في سياق حكاية شعبية " حدوده " يختار فيها الغواص صقر بين المال و الحب ، فيختار المال ويحاول اللحاق بالحب ، و لكنه يفقداهما على التعاقب !!

إن الرميحى - في مسرحياته الثلاث - لم يغادر تراثه الشعبي المتج سد عملي في العلاقة بالبحر الذي تنتسب إليه أعمار الرجال و مقاديرهم ، بل انه مصدر المراكب و الموسيقى و الغناء . و هذا قد أدى إلى ان المؤلف / المخرج قد استطاع ان يحقق مستوى من التناغم اللغوي الحركي ، فيه توازن ، بل فيه تفاعل قوى

ولا بد من توزيع " السلف " ، و له طقسه أيضا إذ يقوم النوخذه بتسليمه بيده، ولا بد ان يتم هذا في مجلسه ، و هذا يتخلف كثيرا عن ان يكون هذا السلف مجرد مبلغ من المال يعطى أمانة مقدمة تصل من سيشارك في العمل . و اذا حدث ان رفض عامل الذهاب إلى مجلس النوخذه، ومن ثم استلام السلف - فيما هو محسوب من رجاله - فإن هذا التآبي يعد إهانته وتحديا للنوخذه ، و إعلانا للعداء . و كما يك ون " السلف " دليل رواج قادم يبشر من يتسلمه بالخير ، فان " القلاطة " و هي الوحدة الحسابية التي توزع على أساسها أنصبه العاملين ، ما بين اصغر عمل ، و هو " السيب " الذي يمسك بالحبيل على حافة السفينة ليجذب الغواص يساعد على الصعود السريع، إلى " المجدى " و هو المشول عن جميع الغواصين على السفينة، فهو بمثابة مساعد للنوخذه ، ولهذا تضاعف له " القلاطة " . إن " دكه " النوخذه، والبشتخة ، و الحبيل و الدقل ، ليست مجرد أسماء لأدوات ، إنها تراث بحري، وانساق حياته، و ملامح عصر . ان الكاتب / المخرج الذي حول المسرح إلى سفينة، ويحرص على ان يتعامد جسم المحبوس

لوحات " أو " مشاهد " أو أي تقسيم لحكاية ممتدة قابله لأن تتجزأ ، و بخاصة أنها لا تنقصها اللحظات الحادة ، و المواقف المثيرة التي تعطى فرصه لنزول ستار الاستراحة ، لالتقاط الأنفاس ، و استيعاب ما مضى وطرح احتمالات ما يأتي بعد التشويق لمعاينته . ولكن هذا لم يكن ، فالحكاية تبدأ ، وتستمر ، تتصاعد ، تشعب لتعود إلى الحكاية المركزية ، دون توقف ، فقط يهبط منظر ، أو تتحرك قطع لتصنع شكلا ، أو تتغير الأزياء أو مواقع الإضاءة . الخ . ان الحدث النامي ، أو الحكاية المتصاعدة ، الصانعة للشكل في مسرحيات حمد الرميحي تتماوج جزئياته متلاحقة كما أمواج البحر ، وما يدركها من ت غير هو ما يدرك البحر حين تتغير ألوانه حسب زوايا الضوء ودرجته ، دون ان يحدث أي تبدل في طبيعة الماء نفسه ، أو تدفقه . أما " المعلقات " أو " الإكسسوارات " ذات الجذر التراثي الخاص ، التي أشرنا إلى بعضها من قبل و ما يكتنفها من طقوس الأداء ، فإنها واسعة الانتشار جدا ، و ليس منها الغناء ، و مواكب الاحتفال التي نرى أنها جذرية تماما في أسباغ تراثية الشكل من جانب ، و انها عما يميز

بحيث ينهض هيكل ال مسرحية ، و يتحقق نموها و تأخذ شكلها المميز بهذا التفاعل القوي بين التفكير بالكلمة ، النابع من التفكير بالحركة ، و ليس العكس . و بهذا نقول ان التراث القطري (أو الخليجي بوجه عام) الشعبي البحري ، هو مانح القضية ، و مؤسس الشكل ، و صانع الإكسسوارات التي تبرز محلية الانتماء . فبالنسبة للقضية قد عرفنا ان " النوخذه " حاضرا في مستوى القطب المؤثر في كل مسرحية ، و من ثم فانه الطرف الأقوى في توجيه الصراع . في المسرحية الأولى " موال " وضع " النوخذه " أفنعة متصاعدة الهيمنة لنكتشف في النهاية انه " الحكومة " ذاتها !! ان الكاتب لم يكرر هذه الحيلة المسرحية ، ومع هذا فقد ظل يدفع بالنوخذه إلى مسرحياته مفترضا ، و يريد ان يحملنا على ذلك ، انه قوه مطلقة ، غير قابلة للمحاسبة ، انه يدبر ، ويتآمر ، يقطع يدا ، ويقتل ، ويحرق سفنا ، وهو آمن العقوبة ، بل تتلبسه حالة " قدسية " هي ان " النواخذة الحقيقيين " من واجبهم ان يتصدوا لتحطيم الواغليين على موقعهم " الالوهي " المقدس !! ثم نتأمل " الشكل " في هذه المسرحيات . إننا لن نجد " فصولا " أو "

من دائرة تفاعلها مع الحدث المسرحي ، بصفة خاصة حين يكون هذا الحدث نفسه ذا وشائج ممتدة في ضمير الجماعة ، و حين تدخل هذه الأغنيات في صميم التشكيل الفني للمسرحية ، وتمنحها سمتها الأساسية ، فتؤديها " الجوقة " التي خرجت عن ان تكون تراثا إغريقيا كما هي في الأساس ، لتكون ميراثا خليجيا بصفة خاصة ، لأنها تصوير (أو تطوير) للشكل الغنائي المشاهد في موابك الدشه ، و القفال ، و السمرة ، و على ظهر السفينة في مناسبات إقلاعها أو رسوها ، وما بينهما من أحوال . في مسرحية " موال " بعض أغنيات مؤلفه ، صنعها الكاتب نفسه لتناسب المواقف ذات الشجن و لحظات المفارقة ، قد يسند الأداء فيها إلى الجوقة ، أو إلى إحدى الشخصيات المعنية ، و كذلك إلى مجموعة من الأطقام . وقد بدا هذا مناسبا و مألوفاً في تشكيل مسرحي حديث لم يعتمد على الصيغة الحكائية العربية الماثورة تراثاً ، إذ نرى - منذ مشهد الاستهلال - كيف يضع الشخص نفسه أقنعة مختلفة ، و هذا ما يناسب حالة التغريب ، التي أخذت صوراً مختلفة ، مثل تنكر الآباء لرعاية أبنائهم . ومبادلة الأبناء لهم نكراناً بئران . و مثل

التشكيل الفني للمسرحية عند حمد الرميحي ، بدرجة توشك ان تجعل من تصوره لفن المسرحية انها حكاية ترويتها الأغنيات ، وهذه الأغنيات - في كل الأحوال تقريبا - تراث شعبي وليست مادة مؤلفة ملصقة بالحدث أو بالحكاية ، و هنا نقول ان الفرق كبير جدا بين أغنية تؤلف لتأخذ مكانا في سياق مسرحية ، و أغنية تراثية تخطى بوجود موضوعي مستقل ، و قبل (سابق) ثم تستجلب لتدخل في صميم النسيج الحكائي المسرحي . ان هذه الأغنية الأخيرة تحقق أمرين ليسا من طبيعة الأغنية المؤلفة خصيصا لتناسب لحظة أو موقفا مسرحيا : انها تتمتع بوجود موضوعي يضمن لها ان الجمهور المشاهد (متلقى المسرحية) قد اخذ بها علما من قبل ، و من ثم فانه يتجاوب معها دون عائق ، انه يستوعب الفاظها ، و إيقاعها ، و يدركه إدراكا قريبا (سابقا) ، هو في صالح المسرحية و هذا ما يتأكد بالأمر الثاني الذي يؤكدّه توظيف هذه الأغنيات الموروثة ، و هو أنها - الأغنيات - من حيث هي تراث ، تقترن بروابط وتدايعات و ذكريات بل ' بتاريخ ' يتجلى مقترنا بحضور هذه الأغنية ، و هذا من شأنه ان يشرى دلالة الأغنية و يعمق الإحساس بها ، و يوسع

هذا الحوار المتبادل بين مذيعة التليفزيون، و
أبو راشد:

المذيعة : اشتطلب في هذا اليوم المبارك
انقدمه لك ؟

بو راشد : (و هو ييكى) اطلب
حسن الخاتمة يا بوج

المذيعة : هذى حسن الخاتمة أغنية
شعبية ؟

بو راشد : روحى يا بوج الله يستر
عليج . . حسبنا الله و نعم الوكيل .

إن هذا التعليق الأخير ليس موجهًا إلى
المذيعة في شخصها ، أو مستواها المعرفي ،
انه - بالأحرى - موجه إلى الثقافة الراهنة
، إلى مرحلة ترفع شعار " القطيعة
المعرفية " مع الماضي ، من زاوية الغرور و
ادعاء الوجاهة الفكرية ، في حين أنها
تجهل تمامًا تلك المعرفة التي تدعو إلى
مقاطعتها . ولعل هذا مستند إشارة حرص
المؤلف على تثبيتها (إجمالاً) دون ربطها
بنص محدد ، وذلك في إشارته التي
أعقبت حوار المذيعة إلى دخول النهام ،
وهو يغنى : " موال عن تغير الحال " .

إن هذا الموال يحدد بنصه ، ويتردد مرتين
في المسرحية التالية : " مظلوم " التي
أضافت ملمحين تراثيين آخرين : كثرة من
الأمثال العامية المتداولة ، مثل : الشيطان

ما مات - يغسلون شرعه - اللى تزوج
أمى اقوله يا عمى - لين طريت برز له
حصاه - ولد الحلال على طارية - مات
الجلب و بقى ذيله - أما الملمح الآخر فهو
في طريقة المؤلف في تكوين أسماء
الشخصيات في المسرحية : فهناك :
شاهين بن عقاب ، و عقاب بن شاهين -
وكذلك : حارب بن مزيون ، و مزيون
بن حارب . إن هذا التكرار التعاقبي في
صياغة أسماء بعض الشخصيات ، إذ
يحمل الابن اسم جده ، يؤكد غمطية الحياة
و انها تكرر نفسها اذ هى مغلقة على
تراتب محدد ، ويؤكد أن الشخص نفسه
محبوس في نمط جده مقرون إليه . أما في
المسرحية الأخيرة : " المحارة " فقد حقق
الكاتب انضج استعانة له بالغناء الفردي ،
و الجماعي (الجوقه) . و قد تحركت
الأغاني الجماعية خاصة لتؤدى وظائف
فيه متعددة المستوى ، إذ تمهد للحدث ، و
قد تعلق عليه ، كما قد تكشف عن
اللاشعور الخفى المصاحب للمعلن من
القول او المشاعر ، و قد عملت الأغنية
على كسر الإيهام ، و تأكيد المنحى
الحكاى و الانتساب إلى المستوى الشعبي :

طق المطر / على اليوم

يا مصلى على النبي / يالله قوم

رمز المحارة ، و غ ي رها ، غير إن
انشغاله بالقضية الاجتماعية صرفه عن
تنمية هذا الامتداد ، و قد استبدل به
الحرص على طابع الحكاية الشعبية كمصدر
أساسي للتشويق .

في مسرحيات المناعى التي نحن
بصدها يتسع إطار استلهام التراث ليتجاوز
إلى ما هو إنساني، وفطري، وإلى
حكايات الأشخاص ، و ليس الحكاية
كطريقة للسرد ، أو المسرحية . في
الحادث " تتجلى اللؤلؤة، وتقرن بظهور
طفل وليد يحمل اسمه مع حضورها . و"
اللؤلؤة " رمز أسطوري ، وقد ترددت
كلمة / وصف الأسطورة للؤلؤة ذاتها في
المسرحية ، و قد أشرنا من قبل إلى " عين
الحياة " وحلم الإنسان أو توقه إلى الخلود
. وهناك أساطير تخص اللؤلؤة ذاتها .
واتخاذها رمزا للخصوبة ، يوازي و يقرن
بالرمز الجنسي في المحارة ذاتها إذ تشبه
العضو التناسلي للمرأة ، و إذ تكون
اللؤلؤة في داخل المحارة ، كما يتكون
الجنين داخل الرحم . لقد حققت مسرحية
المناعى هذا التوازي الدقيق ، فكانت
المحارة المفتوحة الفم رحما و طفلا .
و حين قتل الطفل تمت إعادة اللؤلؤة إلى
البحر / الأرض ، و ليس إلى مهدها

النواخذة تا كل لحم
والباحير تاكل عوم !!
و أيضا : ياك الموت يا تارك الصلاة
ياك الذيب يبغي ياكل الصخلة
و أيضا : طاش ما طاش
إذا اتفق النوخذه و الطواش
الباحير راحت حياتهم لاش
وأيضا : هذا اليرير لا تلعب
صوبه

ترى معاه ما تنفع التوبه
و أيضا : يا دانه يا شيخه لق ماش
انتى فرس نوخذه لو طواش
يا دانه اشردى ياك الراش .
و غير هذا كثير ، سواء فردى الأداء
. او جماعي الأداء ، وقد تكررت بعض
الأغنيات مع ابدالات مناسبة تعمق المغزى
في الموقف المسرحي ، وتجدد إطار التلقي
و تنبه إلى خلائق مركزه في الجماعة .
(٤)

في مسرحيات عبد الرحمن المناعى
الثلاث ، يختلف تعامله مع التراث
اختلافا جذريا عن تعامل او تناول حمد
الرميحي الذي توقف عند مشارف الموروث
الشعبي، ولم يتطلع إلى الموروث الإنساني
العام، برغم أن بعض مسرحياته كان يغري
بهذا، كاستخدام النبوءة ، و العراف ، و

الأول ، إذ لا سبيل إلى المحارة .

إن القدرة الشعرية المكتنز في لغة عبد الرحمن المناعي تفجر خصوصيتها في العناوين التي انقسمت فيها خكاية المسرحية ، و هي ليست في الرواية الأصل : فالمسرحية تبدأ بمشهد : " العاصفة العقرب " و غياب أداة العطف يرشح البدلية والتطابق ، فالعاصفة هي بذاتها العقرب ، وهنا حدث عدول طريف و خاص في صياغة هذا العنوان الفرعي ، ذلك لان العواصف الحارة (في البلاد الاس توائية) هي التي تأتي بالهوام ، و المشهد المسرحي يصف البرودة الشديدة ، مما يعنى أن العقرب كان يهرب من العاصفة ، ومن ثم فإن الدلالة النفسية هي ما يتبقى إذ يتحرك الحدث كله ، وتتكشف مفارقاته ترتيباً على لدغة العقرب للطفل ، فالعاصفة النفسية (وليس نشاط الهواء) هي المقصد . أما العنوان الفرعي التالي فهو : " البحر الحياة " و سواء كانت الجملة تامه من مبتدأ و خبر ، أو أن علاقة البديل هي التي روعيت على إضمار محذوف ، فإن المدى الدلالي الفلسفي هو الذي تفتح عنه هذه الصياغة . إنها تقرأ طرداً و عكساً فتحظى بغزارة دلالية وتنوع ، فالبحر حياة حقيقية للإنسان -

على إطلاقه - ففي الأساطير ، كما في الأديان ، كما في النظريات العلمية أن الماء كان البداية ، و أن الحياة بدأت في البحر قبل أن تتخلق الأرض ذاتها ، فالبحر حياة بهذا المعنى (العلمي) و حياة بالمعنى المجازي للبلاد التي تعيش على شاطئه . فإذا تبادرت العبارة معكوسة في مخيلة المتلقي فإنها تضعه في بؤرة الحدث الذي تشكله المسرحية ، فالحياة بحر متلاطم الأمواج صاخب ، و الحياة بحر (غابه) تحكمها القوة ، لا مكان فيها لمستضعف .

في المسرحية الثانية (رسائل بو أحمد الحويلي) تتأكد أدبية المسرح ، و تجد شعرية اللغة عند عبد الرحمن المناعي مداها باختياره أو ابتداعه لهذه الشخصية (بو أحمد الحويلي) الذي يعد مثلاً للبطولة الصعلوكية . إن المسرحية المكونة من رسالتين تحكي قصة رجل معدم ، غير انه قوى ، شديد الإباء و الاعتزاز بذاته ، يتجرد على مهنة الغوص ، و يفضل السفر ، لكنه لا يعود من زنجبار ، بعد تفصيل في الحكاية . في المسرحية طاقه شعرية لا يخطئها الإدراك ، تبدأ من طابع الحكاية عن غائب نسمع عنه و لا نراه إلى

آخر المسرحية ، ففيه ملمح من " جودو " بطل المسرحية : " في انتظار جودو " اندي لم يظه ر مطلقا ، و كذلك اختلفت الأقوال في الحويلي ، و هل كان له وجود حقيقي أم انه أسطورة ، تزداد عليها مبالغات كلما لج الزمن في الامتداد ؟

إن هذه المسرحية تستجيب للقراءة بتركيزها الكلاسيكي و كثافتها الشعرية ، فهي حوارية فنية من مستوى رفيع ، و قد مثلت على المسرح ال قطري (في مارس ١٩٩٥) ولا بد أن يتوافر للممثل الذي يجسدها ثقافة رفيعة و حس رفيف في الأداء الصوتي والحركي . لقد حاولت أن تسمي بيثيا إلى الخليج ، حيث الغوص (ولوازمه : النوخذا و المجدى ، و البطالة التي انتهيا إليها ، وظهور أنشطة أخرى تسمي إلى زمن النفط) و الوباء ، والسفر إلى زنجبار ، و انقطاع الأخبار ، و لعله لهذه الاعتبارات أشار الكاتب إلى تحديد زمني بأنها كانت في بداية القرن (الماضي) ليست التراثية المحلية تنحصر في هذه اثوابت المادية ، فهناك أسماء الشخصيات ، و المغنى الشعبي الذي يردد موالا (أو زهيريات) تعتمد على التورية غالبا ، و كذلك تحدث الفتاة بهية عن

(طقس) يرتبط بليلة زفاف أم احمد : ' ادخلوها على الحويلي ارتعبت من قامته المديدة ، و عينيه المرعبتين ، و لكنه رجع خاشعا على عباءتها و صلى ركعتين ' و قد حافظت المسرحية على اللغة الفصيحة في ال حوار ، مهما كان مستوى المتكلم . فيما عدا مناداة الصبي احمد لاه : ' يايه ' و في إنشاد المغنى الشعبي ، فقد تواصل هذا مع موروث البيثة وواقعها بحرارة يحتاجها الطفل إلى الام بما فيه من عفوية و حرارة ، و يحتاجه المغنى الشعبي ، و قد أشرنا من قبل إلى أف ضلية تضمين الأغاني الشعبية المستقرة في الذاكرة الجمعية بكلماتها و طريقة أدائها . على الأغاني التي يؤلفها الكاتب المسرحي ويحشدنا في سياق مسرحيته .

من المرجح أن عبد الرحمن المناعي كان يستوحى الخطوط العريضة لشخصية حقيقية تحكى عنها الحكايات في قطر . وسواء صنع ما نرجحه أو عكسه فإن ميراث الصعلكة منذ العصر الجاهلي يحتفظ به الوجدان الشعبي ، و هذه الشخصية الصعلوكية لا تتحدد بالواقع و إمكاناته ، بل بالخيال الشعبي الذي يضيف إليها مع كل توريد يستمر مع الزمن -

أحداثا وتفصيل لم تكن فيها من قبل ،
مما يؤكد أحقيتها بأن تكون إبداعا شعبيا
جماعيا لا يتسب لمؤلف بعينه . بدأ أمره
بحكاية نجوم البحر ، وحكاية الكلب ،
وفيهما نرى العقل الجمعي و كيف إذا
اعجب بشخص لا يتردد في تحريف القيم
السائدة ليكمل سلوكه الذي يمكن أن
يوصف بعكس ما يقال عنه .

لقد أهمل البحث عن المحار (و هو
مصدر الرزق) متلها بجمع نجوم البحر
بدعوى " أن نجوم البحر تفرح أطفالنا ،
أما اللؤلؤ فيفرح نساء " يعشن خلف
البحر جلودهن لا تعرف الملح " !!
أما الكلب فقد مزع فكيه لأنه نبهه و
أوشك أن يعضه !!

إن الرسالة الثانية ، التي سيتجدد بها
الأمل في وجود الحويلي تصل بعد ثلاثين
عاما من رسالته الأولى ، وهذه المسافة
الزمنية الطويلة لم تمض عبثا ، فقد
أضيفت إليه " أمجاد " أخرى ، لعلها من
صنع المغنى ، فحين أبى السماك أن يعطيه
سمكة ، حتى مع مبادلتها بعباءته (في
الليلة الأولى من شهر رمضان) ذهب إلى
البحر و حمل زورق الصيد و شراعه و

كل ما فيه ، والقى به في عرض الطريق !!
و في حين يلج المغنى في إزجاء أساطير
البطولة المهذرة ، نكتشف ، أو يكشف لنا
الكاتب / الشاعر ببساطة مذهشة أن عصر
الأساطير قد انتهى ، حتى نجوم البحر لم
تعد في أيدي الأطفال !!

لقد برقت في السياق لمع من " في
انتظار جودو " العبثية ، و أخرى من
مفهوم " الاختيار " في الموقف الوجودي ،
كما أشرنا إلى ملامح تراثية شعبية تتجاوز
النوحه و المجدى ، إلى طقس الصلاة
.. الخ . غير أن التراث الحكائي العربي
يتجاوز نموذج او نمط " الصعلوك " الماثلة
في البطولة المجردة من روح الفروسية ، و
هي دائما بطوله مجهدة فقيرة تنتهي نهاية
قاسية أو مجهولة . فهناك درجة من
الحضور لتأصيل تأسس في حكايات "
الف ليلة " نجده في توالد الحكايات
الجزئية في إطار الحكاية الرئيسية التي
تنغلق و تبلغ غايتها بانغلاق آخر الحكايات
الجزئية ، و هذا ما يتحقق في حكاية نجوم
البحر ، و حكاية الكلب ، وحكاية قارب
الصيد ، ثم يأتى ما حكاة ابنه القادم من
زنجبار ، ليضفي مزيدا من الاحتمالية ،

فلا ندرى هل هذا القتي يحلم بالحكاية ، أم انه يريدنا أن نحلم نحن بها ؟! أما العبارة التي يرددها المتأدي عند استثناء الوباء : " أتاكم هادم اللذات ومفرق الجماعات " فهي ختام القصص الشعبية في أحيان كثيرة ، وهي كثيرة التردد في " الف ليلة " أيضا ، والعبارة تعني : " الموت " و لا تنصرف إلى الخالق سبحانه وتعالى ، إلا أن يريد الكاتب أن ينسب تحريف الدلالة إلى المتأدي ، الذي نتأكد انه ليس من النادر أن يخطئ الفهم .

إن رسالة الحويلي الأولى مؤرخة في العاشر من شهر المحرم (يوم عاشوراء) ولهذا اليوم رمزيته التراثية الدينية ، فهو يوم الفداء و الاستشهاد ، و في مقطع من الأغاني الشعبية قد تحمل العبارة إشارة إلى عقيدة شيعة ، حيث يرتفع الدعاء عند الشدة أو الجهد باسم الإمام علي كرم الله وجهه :

المعنى : جم صحت بالصوت وجم ناديتاهيا على وشاغت ابها الزمن جور و ظلمه على إن رمزية هذا الدعاء تصب في اتجاه الشخصية المجهدة ، المطاردة ، ذات

البطولة ، التي تختلف الأقوال و الظنون في وصفها ، وتبقى لها حقيقتها الخفية ، ومهما يكن من أمر فإنه ليس من لوازم الرمز أن يتطابق تطابقا كاملا مع الرموز إليه ، ومن ثم يكفي أن يكون إشارة إلى أهم ما يتطوي عليه من أحوال او صفات .

في " المسرحية " الثالثة : " غناوى الشمالي " نجد أنفسنا أمام نوع من البناء الفني الذي ينفرد بخصوصيته ، ففي " الغناوى " حكايتان يمكن تعقب تركيبهما ، بل يمكن تصفيرهما او ترتيبهما على التعاقب ، و لا شك أن الكاتب في هذه المحاولة ، الذي حشد طاقته الشعرية في أوجها لتأصيل منحاه في اتجاه " أدبية المسرح " رأى أن يقدم مستوى آخر لهذه الأدبية ، ولهذا المستوى خاصية انه باللهجة العامية القطرية (بعكس الحادث و الكائن ، و رسائل الحويلي) وأن سياق الحكاية تصنعه شخصيات تحمل أرقاما ، ليس بينها تمايز ، باستثناء ثلاثة شخصيات : الملا هلال ، والشمالي (الذي نسبت له الأغنيات) والفتاة التي تتدخل لتطرح أسئلة وتثير استفهامات ، وهي تمثل عصرنا

الراهن وطبائع حياتنا الحالية ، بعكس بقية الشخصيات التي صاحبت رحلة الشمالي نفسه (و هو يختزل تاريخ الشخصية الوطنية القطرية وطبائعها و كفاحها من زمن الغوص إلى الآن) .

الحكاية الأولى : حكاية مى و غيلان ، أو قصة اختراع الشراع ، و هي " حدوته شعبية ذات طابع أسطوري . و الطريف أن الحكاية تستخدم اسم غيلان و مى و هما الاسم الحقيقي للشاعر البدوي الأموي المعروف بذي الرمة ، و حييته مى ، التي لم يتزوجها أيضا كما في الحكاية الشعبية (الأسطورية) التي تصطنع منافسة بين نوحذة رجل ، و نوحذة أنثى ، تفوقت فيها الأنثى بالتدبير و استخدام الغير ، و تفوق الرجل باستخدام العقل .

إن الملا هلال ، الذي يحمل اسمه دلالة الزمن ، و حركته المتجددة ، و الذي يصف الدنيا بما يدل عليه اسمه : " مثل المسباح .. اتدور .. لكن كل حبه اتوصلك للشانية " هو الذي يمهد لظهور الشمالي ، و ينسب إلى جدية حكايته و احترام ما تعنيه . و هنا يتجلى الشمالي فيه قدر من بطل المقامة (كما هو عند

الهمذاني والحريري) من حيث لماحية الذكاء ، و تدفق الإشارات ، والقدرة على اللعب بالمشاعر و إثارة الانفعالات ، وفيه قدر من شخصية " الدرويش " الحديثة كما نجدها في روايات نجيب محفوظ أو مسرحيات نجيب سرور . الشمالي هو " القطري " في معاناته ، و جيميمية مشاعره ، و تمسكه بقيم جماعته ، و قبوله للتطور الاجتماعي مع الحرص على ثوابت قيمه وأخلاقه ، وفي مقدمتها التوحد بالوطن وبالجماعة . وهو يملك حسا شاعريا :

عصافير الفجر لى أمطرت ياسمين
وتحضني صحارى ما عرفتوها
ولا دمعي يعلمكم عن أسرار الرمل
والماي

ولا وقت الحبارى و بأى يوم ترد
و لا الصقار لين اعطى موائيقه لريش
الحر

ولا الوسمى لى خضر جفاف البر
مين يضحك على دمعي
يشوف في جرحى و يشوى
بس هذى محبتكم
لقد حاول المناعى - و كأنه يعتذر عن

التي تؤهله إلى الاستمرار في زيادة البحث عن أشكال وصيغ حكائية و مسرحية جديدة، وإذا كان قد حرص على استمرار قدر من الموروث الشعبي الماثل في " جلوة العروس " بقصد التشويق و تهيئة التلقي لمقاطع أخرى من القصائد المتواترة ، فإن طابع بطل المقامة ، و السائح الدرويش يضيفان بعدا اجتماعيا - روحيا مؤثرا ، يضمن لهذا العمل أن يكون باهرا عند ال عرض على المسرح ، برغم تشكك كاتبه في صلاحيته للعرض .

هذا العمل - أن يشير بعض التساؤلات في توطئة قدم بها له ، و لعله يخشى أن تناقش في ضوء قواعد المسرح ، و هي لا تستجيب لهذا المقياس . كان لابد أن يثق بقدرة النقد، و يثق أيضا بأن النقد يملك من المرونة وتجديد المصطلح ما يمكنه من أن يضع هذا العمل البديع إلى جانب محاولة صلاح عبد الصبور في " مسافر ليل " - مع غياب الطابع الكابوسي عند عبد الصبور، و سطوع الشجن الرومانسي عند المناعي - و لقد أشار الملا هلال في سياق القصيدة الملحمية المركبة ، والمطولة إلى أن " الشمالي " افضل من سواف الزير سالم و عتر و أبو زيد ، لان الشمالي " بينكم ، عايش وياكم " فلهذا الربط الاستدعائي دلالة ، تعني أن " الشمالي " بطل ملحمي ، و قد أحيط ميلاده بما يحاط به مولد بطل الملحمة في تراثنا الشعبي ، اذ تحدث غ رائب تقترن بلحظة الميلاد ، و بالأب نفسه الذي خطفه البحر أو تزوجته جنية ..

في هذا النص تطل إرادة التجريب في الشكل المسرحي ، ولا شك في أن عبد الرحمن المناعي يملك الثقافة ، و الخبرة

التفسير الإعلامي لأدب الرحلات «رحلة في فكر د. حسين نصار»

د. عبد العزيز شرف *

«سندباد»

يشهد العالم نهضة كبيرة في دراسات الاتصال الجماهيري، وقد ظهرت مدارس فلسفية ونظريات علمية في هذا المجال، ولكنني أتوقف هنا عند نظرية «ميونخ» التي عرضها مؤسسها أسفيروس B. M. Aswerus لارتباطها بالموضوع الذي أتصدى له هنا في هذا المقال.

* أستاذ الإعلام، ونائب مدير التحرير، ورئيس تحرير القسم الأدبي بجريدة الأهرام المصرية.

تفاعلية مؤثرة ومتأثرة، تأخذ وتعطي، وترسل وتستقبل.

وفي مرحلة الاتصال الفكري، يصبح الهدف داخلياً في نفوس الناس وفي ضمائرهم. والوصول إلى الحقيقة يقتضى الأمر أن يتفاعل الجميع عن طريق الاتصال الفكري، وهكذا يمكن القول إن المرحلة الأولى تمثل المرحلة الجماعية، والثانية تمثل المرحلة الوجدانية، والثالثة تمثل المرحلة الفكرية أو العقلية، أو الإدراكية .. ويؤكد علماء الإعلام أن المسألة ليست أخباراً تعطي وجماهير تتلقى هذه الأخبار، لأن هذا مفهوم الإعلام، ولكن المسألة أخطر من ذلك فهي عملية تفاعل مستمر بين أجزاء الأمة والمجتمع. ورجل الإعلام المسؤول عن حرية وسلامة الحوار والاتصال في المجتمع (١).

وليست الحرية هنا بمفهوم حق النشر، أو حق الكلام، فهذا هو مفهوم حرية الإعلام بالمعنى الكلاسيكي، ولكن المقصود هنا هو حرية تدفق المعلومات،

وخلاصة هذه النظرية أنها لا تركز على دراسة وسائل الاتصال، بقدر ما تركز على دراسة الظاهرة الاجتماعية نفسها، والتفاعل الذي يجرى بين الناس، وهنا تصبح هذه الدراسة موضوعاً إنسانياً بالمعنى العلمى للكلمة، فلقد كان الاتصال ولا يزال حقيقة اجتماعية واقعة قبل اختراع الطباعة والكتابة ذاتها، وسواء كان التعبير الظاهري كلاماً أو رسوماً، فإن المهم هو الحقيقة الكامنة وراء هذه المظاهر ألا وهي عملية الاتصال الجماهيري التي تربط أجزاء الجماعة، وتجعلها وحدة متكاملة.

وبفضل الاتصال - Communication يكون المجتمع في حالة تفاعل مستمر بمعنى التجدد والانبعاث والحركة، وسواء كان المجتمع بدائياً قديماً، أو غرضياً يرمى إلى تحقيق أهداف خارجية، أو فكرياً تدور فيه المعاني والآراء والأفكار ذات المغزى، فإن ظاهرة «الاتصال»، هي القوة المحركة للمجتمع، ولكنها حركة

(١) د. عبد العزيز شرف، المدخل إلى وسائل الإعلام، القاهرة، دار الكتاب، ص: ١٢٨.

واستمرار الحوار دون عوائق، وحق الجميع في التعبير، سواء على المستويات الوجدانية، أو الفعلية، أو العقلية، ويصبح رجل الإعلام بمثابة الحكم، ولكنه لا يكون محتكراً للفكر، أو مسيطراً على الحوار. فإذا كان الإعلامي، يعرف ما هو الممنوع فيتجنبه، فإن الاتصال لابد أن يعرف — بضميره — ما هو الذي تطلبه الجماهير فيعاونها على أن تناله (١).

و«الاتصال» على هذا النحو يصبح تجسيداً أميناً لروح الأمة العربية، تأسيساً على الفهم القائل بأن الاتصال هو: «التعبير الموضوعي عن عقلية الجماهير وروحها وميولها واتجاهاتها».

وفي هذا الفهم يتأكد لنا صدق هذا التفسير الاتصالي لأدب الرحلات، في هذا الكتاب الذي تستمتع بقراءته للكاتب المبدع الأسناد: عبد الله خياط، والذي جعل عنوانه موحياً ومعبراً عن المقصود: «رحلة ذات أبعاد»، ذلك أنه ينطلق من المقولة التي استهللنا بها هذا الحديث،

والخاصة «بالاتصال الفكري»، النابع من ضمير الكاتب كعربي وكمسلم، يستهدف الوصول إلى: «أبعاد» الحقيقة، حتى يتم التفاعل العربي عن طريق الاتصال الفكري.

ذلك أن الاتصال الفكري هو الذي يواجه العقبات القائمة في طريق التدفق العالمي للأراء والأفكار، والتي تتمثل على الصعيد الدولي في «الاختلافات الثقافية، والعوائق، السيكولوجية التي تحول دون التفاهم، وعدم وجود المنشآت الضرورية لإنتاج الرسائل وتوزيعها واستقبالها، ولتدفق المعلومات من مصادر متعددة، وتضيف اليونسكو إلى هذه العقبات: الاعتبارات السياسية والاقتصادية المتعلقة بكافة المحاولات المبذولة لتحقيق «حرية وتوازن تدفق المعلومات» سواء في نطاق الأمة الواحدة، أو بين الأمم المتعددة».

ومن الواضح أن اللغة عامل رئيسي في الاتصالات الدولية، فهي تحدد مدى تأثير الرسائل وفهمها. وبالقيااس إلى الاتصال

(١) د. عبد العزيز شرف، وسائل الإعلام ومشكلة الثقافة، القاهرة، هيئة الكتاب، ص: ١٢٧.

الفكرى في الوطن العربى، نجد أن اللغة المشتركة تذلل الكثير من العقبات التى تواجه دول العالم الثالث، فيما يتعلق بنشر اللغة القومية داخل البلاد، والأخرى باللغات الواجب استعمالها فى الاتصالات الدولية الأوسع نطاقاً.

وعلى الرغم من تميز الوطن العربى بلغته الفصحى المشتركة، فإن الاتصال الفكرى يتوقف على انتقال الرموز ذات المعنى وتبادلها بين الأفراد.

كما أن أوجه النشاطات الجماعية، ومعانيها الثقافية، تتوقف إلى حد كبير على الخبرات المشتركة فى المعانى. فالاتصال فى جوهره «هو نقل المعانى عن طريق الرموز المتعارف عليها، والتى يستخدمها الإنسان من أجل التوافق النفسى مع العالم الخارجى. فعن طريق الاتصال يدخل الأفراد فى علاقات اجتماعية حيوية مع بعضهم البعض، أو يثباتهم الخاصة. وعن طريق استخدام الرموز - أيضاً - يستطيع البشر أن يسيطروا على بيئتهم المادية والثقافية،

وهذه هى أهم وظائف الاتصال بكافة أنماطه وصوره».

وقد كان «التريمان» من الرواد الأوائل فى دراسة الاتصال الجماهيرى فى كتابه «الرأى العام» الذى صدر سنة ١٩٢٢م، والذى ذهب فيه إلى أن الإنسان مخلوق محدود الإدراك، فهو لا يستطيع أن يفهم العالم، أو يتصوره بمجرد ملاحظته، وإنما يتأتى فهم الإنسان للعالم الذى يعيش فيه على مراحل من النضج والتطور والحصول على المعلومات فالعالم الموضوعى الذى نتعامل معه سياسياً واقتصادياً واجتماعياً يقع خارج نطاق إحساسنا، وخارج حدود بصرنا وعقلنا.

«يذهب ليتمان» إلى أن المسائل العامة كالسياسة والحكم والتربية والانتخابات والاصلاحات وغيرها، تتأثر بما يصدره الناس من أحكام تابعة من «الصور الذهنية» التى يكوّنونها عن أنفسهم وعن الآخرين، وهذه هى آراؤهم. أما الرأى العام فيتكون من حصيلة هذه الصور المنتشرة فى رؤوس الجماهير، وهو القوة

التي تسعى أجهزة الاتصال وجماعات الرأي وغيرها إلى التأثير فيها.

فالمؤثرات التي تحيط بالإنسان ليست هي السبب المباشر في الاستجابة للبيئة، ولكن معنى هذه المؤثرات، أو صورتها في ذهن الإنسان، هي التي تحدث الاستجابة. ولما كانت البيئة الموضوعية أعظم وأعمق من أن تفهم فهما مباشراً، فلا بد للإنسان أن يبسطها ويختصرها في شكل صور، أو رموز يستجيب لها في بساطة ويسر.

وهكذا يتكون للفرد عالم خاص به، كما يتكون للجماعة عالم خاص بها... ولا شك أن «الاتصال» هو الذي يلعب أهم الأدوار في تكوين هذه البيئة الثقافية التي تتكون من مجموعة المفاهيم والصور والاختيلة.

وتأسيساً على هذا الفهم نذهب في تفسير أدب الرحلات، مذهب التفسير الإعلامي، ذلك أن الأدب يحقق مفهوم «الاتصال الفكري» بواسطة الرموز في مواجهة الواقع، والأديب هنا يطور أفكاراً عن أشياء خارجية أو داخلية - ويغلف

نفسه بغلاف من الأشكال اللغوية والصور الفنية الأسطورية، أو على حد تعبير «ايكيستوس»: (أن ما يقلق الإنسان ويخيفه ليست هي الأشياء، وإنما آراؤه وتخیلاته عن هذه الأشياء).

وفي ضوء هذا المفهوم يمكن النظر إلى أدب الرحلات بعامة، والأدب العربي خاصة، على أنه يبدع نوعاً من البيئة الصورية عند الإنسان عن العالم الموضوعي، ولذلك ينظر إلى هذا الأدب - أدب الرحلات - أحياناً على أنه يغلف الإنسان بنوع من الواقع البديل، وعلى هذا يكون الاتصال هو أروع الأمور جميعاً - أو كما قال «جون ديوي»: فإن المجتمع لا يستمر في وجوده بالاتصال فقط، ولكنه نشأ بالاتصال أيضاً.

وفي كتابه «أدب الرحلة» يصحبنا أستاذنا الدكتور: حسين نصار معاً، فالرحلة المكانية تمتد من الأدب العربي إلى العالم، والرحلة الزمانية تتضح من مضمون الكتاب الذي يعبر عن التواصل «التاريخي»، يقول الدكتور: نصار:

(الحركة واحدة من خصائص الكائن الحي، تكون أبسط ما تكون في الكائنات الدنيا، وتندرج في التمام مع تدرج هذه الكائنات في الارتقاء، حتى تصل إلى الانتقال من موضع إلى آخر، وهو ما سمّته اللغة: الرحلة.

وقد يقصر مدى الرحلة حتى تكون انتقالاً من موضع إلى آخر مجاور له، أو كما تفعل بين أعشاشها وحقول الثمار، أو مخازن الغلال، والوحوش بين أوكارها ومواطن فرائسها. وقد يطول حتى تكون انتقالاً من قارة إلى أخرى.

ولا أشك أن كثيراً من القراء شاهد، أو سمع، أو قرأ عن هجرة أصناف من الطيور بين المناطق الباردة والدافئة في الشتاء والصيف، مثل السمان وأمثلة مما ينتقل بين أوروبا والساحل الشمالي من إفريقيا.

وإذا فالرحلة أمر طبيعي عند الإنسان، عرفه منذ عرف الحياة على هذا الكوكب.

فإذا انتقلنا بأبصارنا إلى العرب قبل الإسلام، وجدنا لديهم رحلتى الصيف

والشتاء التجاريتين إلى الشام واليمن، ووجدناهم يرددون الحديث عن رحلات تبع الأكبر في مشارق الأرض ومغاربها حتى أعلن بعض العلماء أنه ذو القرنين المذكور في سورة الكهف من القرآن الكريم، ووجدنا أخباراً مبهمّة عن رحلات لهم إلى الساحل الغربي من الهند والساحل الشرقي من إفريقيا.

وتكثر آثار هذه الرحلات الجاهلية وأمثالها في ألفاظ اللغة العربية والقرآن والحديث والنقوش والآداب الخاصة والشعبية: مثورة ومنظومة. ولكننا لن نتعرض لها بالحديث، ونقصره على الرحلات التي كانت بعد الإسلام.

لم يقف بعد ذلك عند زمن، بل استمر في التناول إلى العصر الحديث، ولكن هذا العصر أنتج من الرحلات أكثر مما أنتجت القرون السابقة مجتمعة، على حد تعبير الدكتور حسين نصار، مما يجعل الإحاطة بهذا الإنتاج عسيرة، وتحتاج إلى جهود كبيرة، ووقت طويل، ولذلك ستوجه العناية الكاملة إلى العصور

السابقة، واكتفى في العصر الحديث باللمسات. ومن أسباب ذلك أن الكتاب لن يقتصر على الرحلات التي خرجت من قطر ما، أو انتهت إلى قطر، أو كتبها أبناء قطر، وإنما سيشمل جميع الأقطار التي أسهمت في التاج العربي.

ثم يقسم الدكتور حسين نصار الدواعي إلى الرحلة قسمين: دواعي هيأها المجتمع فيسرت الرحلة لمن يريد أن يقوم بها وشجعته عليها، وهذه نسميها «مسيرات الرحلة»، ودواعي شخصية دفعت كل واحد من الرحالة على حدة إلى أن يقوم برحلته، وهذه نسميها «أسباب الرحلة».

مسيرات الرحلة:

نستطيع أن نصنف هذه المسيرات على النحو التالي:

حث الإسلام على السياحة لأسباب متعدّدة، مثل التأمل في المخلوقات والاتعاظ من آثار الأمم البائدة، فوردت في القرآن عدّة آيات تقول: ﴿فسيروا في الأرض﴾ [١٣٧/٣]، أو ﴿قل سيروا في الأرض﴾ [١١/٦]، ٦٩/٢٧، ٢٠/٢٩،

(٤٦/٣٠).

ويكشف لنا «أدب الرحلة» عن «ملكة شخصية»، يتمتع بها العقل العربي، يصح أن تسمى عبقرية الترحال، ونعتقد مع أستاذنا العقاد أن هذه الملكة الشخصية التي تكمن وراء الروائع في أدب الرحلات، مستمدة من ملكة قومية أصيلة في الأمة التي يخرج منها أولئك الرحالون، لأن معظم الرحالين الكبار خرجوا من أمم تعود أبناؤها الرحلة كالعرب والفينيقيين والإغريق والبنادقة والبرتغاليين، والإنجليز في العصور المتأخرة. وأكثر الرحالين الكبار الذين اشتهروا في التاريخ نسب إليهم الفضل في الكشف الجغرافية، هم من أبناء هذه الأمم، أو أبناء أمم تشبهها في البداوة والاشتغال بالملاحة. . . ملكة شخصية مستمدة من ملكة قومية، هذه هي عبقرية الرحلة التي عبر عنها العقاد، الذي يعتقد إلى جانب ذلك أن هذه العبقرية تظهر في صور كثيرة غير صورة الرحلة الخارجية، ومنها الرحلة في داخل النفس

أو في عالم الخيال. وبين كبار الرحالين من هذا الطراز أناس لم يفارقوا مكاناً واحداً خلال عشرات السنين كآبى العلاء المعرى! فإنه سمى نفسه رهين المحبسين لملازمته داره وحبسه في جسده ولكنه شاء أن يرحل في كتاب من كتبه وهو رسالة «الغفران» فلم يقنع بأقل من الرحلة إلى السماء.

ميسر السفر والإقامة وسهولة التفاهم. فقد انتشرت العربية انتشاراً سريعاً، وصارت اللغة الرسمية، ولغة الدين والعلم في العالم الإسلامي كله، ولغة التفاهم بين الشعوب في الدول العربية كلها. ولذلك لم يجد الرحالة مشقة في التفاهم داخل دولة الخلافة، وإنما كانت المشقة تبرز خارجها.

وعلى الرغم من ذلك استطاع الرحالة أن يذللوها. ولا يحتاج العصر الحديث إلى كلام، لأن أغلب الرحالة يستخدمون الإنجليزية والفرنسية في التفاهم، وهما لغتان لا يصعب عليك أن تجد من يتحدث بإحدهما في أى مكان.

كذلك تبين لنا رحلة ابن بطوطة أنه كان يعرف اللغة الفارسية (١)، ثم عرف التركية بعد مدة. قال في حديثه عن أنطالية من مدن الأناضول: «في الثاني من يوم وصولنا إلى هذه المدينة، أتى أحد هؤلاء الفتيان إلى الشيخ شهاب الدين

و«كجول فيرون» الكاتب الفرنسي الحديث فإن ما رآه من جوانب الأرض بالقياس إلى المشاهدات الماثورة عن كبار الرحالين شيء لا يذكر، ولكنه ساح بخياله في جو الأرض وفي أعماق البحار وفي أجواء السماء، بل ساح في عالم الغيب ووصف الناس مخترعات لم تخترع بعد، ثم اخترعت في أوانها فإذا هي كما وصف! حتى قال: «لوثر» القائد الفرنسي الكبير إن الناس اليوم: يعيشون في أحلام جول فيرن.

ويذهب أستاذنا الدكتور : حسين نصار إلى أن الميسرات في أدب الرحلة،

(١) الرحلة، ص: ٥٠٩، ٥٣٤.

الحموى، وتكلم معه باللسان التركي، ولم أكن يؤمئذ أفهمه» (١). ومن الطبيعي أن كثيراً من الرحالة لم يكونوا يعرفون غير العربية، وربما الفارسية، ولكن بعضهم سافر في وفود اشتملت على من يعرف غير العربي. فقد كان الوفد الذي سافر مع أحمد بن فضلان إلى جنوب نهر الفولجا في روسيا يضم تكين التركي، وبارس الصقلاني وسوسن الرسى مولى نذير الحرمي، والمعتقد أنهما كانا يعرفان السلافية (٢).

ولم تعدم البلاد الأجنبية من كان يعرف اللغة العربية، سواء من عرفها من أبنائها، أو من العرب الذين اتخذوها مقراً لهم، فكانوا يقومون بالترجمة بين المتفاهمين (٣).

بل عرف كثير من حكام البلاد غير العربية وأعلامها العربية، وإن لم يحسن الحموى، وتكلم معه باللسان التركي، ولم أكن يؤمئذ أفهمه» (١).

ومن الطبيعي أن كثيراً من الرحالة لم يكونوا يعرفون غير العربية، وربما الفارسية، ولكن بعضهم سافر في وفود اشتملت على من يعرف غير العربي. فقد كان الوفد الذي سافر مع أحمد بن فضلان إلى جنوب نهر الفولجا في روسيا يضم تكين التركي، وبارس الصقلاني وسوسن الرسى مولى نذير الحرمي، والمعتقد أنهما كانا يعرفان السلافية (٢).

ولم تعدم البلاد الأجنبية من كان يعرف اللغة العربية، سواء من عرفها من أبنائها، أو من العرب الذين اتخذوها مقراً لهم، فكانوا يقومون بالترجمة بين المتفاهمين (٣).

بل عرف كثير من حكام البلاد غير العربية وأعلامها العربية، وإن لم يحسن

(١) المرجع السابق، ص: ٢٨٦.

(٢) المرجع السابق، ص: ٢٣، ٨٩.

(٣) رحلة ابن بطوطة، ص: ٦٧٧.

(٤) الرجوع السابق، ص: ٥١٣، د. حين نصار، أدب الرحلة، ص: ١٥.

- «يضاف إلى ذلك بساطة العيش التي كان الرحالة المسلمون يحيونها، وينشدونها في أسفارهم أو أكثر، مما جعلهم لا يحسون بالفقد، أو الحرمان الكبير في تطوافهم» (١).
- ويذهب د. نصار إلى أن الإيمان بفائدة الرحلة يظهر في النصوص المتنوعة التي تشير إلى أن الناس آمنوا إيماناً عميقاً بالفوائد الجمة التي تمنحها الرحلات للقائمين بها. ويصور الشعر الإيمان الشعبي بذلك. قال أبو تمام.
- وطول مقام المرء في الحى مُخلق
لديساجتيه، فاغترب تتجدد
فلإني رأيت الشمس زبدت محبة
إلى الناس أن ليست عليهم بمرمد (٢)
- فللموت خير للفتى من مقامه
بدار هوان بين ضد وحاسد (٣)
- وقال ابن وكيع التنيسي يعدد فوائد الرحلة ويرد على عيونها:
- تغرب على اسم الله، والشمس الغنى
وسافر، ففى الأسفار خمس فوائد
تفرج نفس، والتماس معيشة
وعلم، وآداب، ورفقة ماجد
فإن قيل: فى الأسفار ذل وغربة
وتشتيت شمل، وارتكاب شدائد
وتصور أقوال العلماء - وأخص
الجغرافيين والمؤرخين منهم - إيمانهم
بتلك الفوائد. وقد مر بنا ما قاله المقدسى
فى هذا الشأن، ونتممه بقوله التالى:
- جماعة من أهل العلم ومن الوزراء قد
صنفوا فى هذا الباب، وإن كانت
(مصنفاتهم) مختلفة، غير أن أكثرها بل
كلها سماع لهم. ونحن لم يبق إقليد إلا
وقد دخلناه، وأقل سبب إلا وقد عرفناه.

(١) كراتشكوفسكى، ص: ٢٨٨، ٤٨١، روى محمد حسن، ص: ١١:٦، شوقى ضيف، ص: ١٦،

حسنى محمود حسن، ص: ١٢٩، ٥٠.

(٢) الصولى: أخبار أبى تمام، ص: ٦١.

(٣) ديوانه، ص: ٤٣.

وما تركنا - مع ذلك - البحث والسؤال والنظر في الغيب . فانتظم كتابنا هذا ثلاثة أقسام: أحدها ما عايناه، والثاني ما سمعناه من الثقات، والثالث ما وجدناه في الكتب المصنفة في هذا الباب وفي غيره.. فكم بين مَنْ قاسى هذه الأسباب وبين مَنْ صنّف كتابه في الرفاهية، ووضع على السماع، ولقد ذهب لى في هذه الأسفار فوق عشرة آلاف درهم.

إلى أن يقول د. حسين نصار: «وإن لم نكتف بالأقوال فلنرجع إلى الأعمال، ولنطلع على الرحلات التي قام بها العلماء من أمثال البيروني والمسعودي وابن البيطار ليتمموا مؤلفاتهم» (١)

ويذهب د. نصار إلى أن أطراف ما عثرت عليه العناية الواسعة التي اضطلع بها الكتاب لجلب محبى السفر إلى أماكن معينة . وسلكوا فيها مسلكين:

الأول وهو الأقدم: تعديد فضائل المكان الذي يكتبون عنه ومحاسنه، سواء كان هذا المكان قطراً مثل كتاب: الأنعام

بفضائل الشام». لشمس الدين السيوطى .
الملك الثانى : الدعوة الصريحة إلى الزيارة، كأن الكتاب أحد منشورات مكاتب السياحة، وتمثل لهذا النوع من الكتب بكتاب: «الإشارات في أماكن الزيارات» لـ «حمود العدوى»، و«مثير الغرام إلى زيارة القدس والشام» لأحمد المقدسى، و«مثير الغرام في زيارة الخليل عليه السلام» لإسحاق التدمرى.

ثم يشير إلى تقسيم الأستاذ: محمد الفارسى الرحلات - حسب أسبابها وأهدافها - إلى خمسة عشر قسمًا، جعلها على النحو التالى:

١ - الحج : وهى التى يضعها صاحبها بعد رجوعه من قضاء فريضة الحج.

٢ - السياحة: وهى التى غاية واضعها السياحة مطلقاً.

٣ - الرسمية: وهى التى يرافق الرحالة فيها الملوك ورجال الدولة في أسفار رسمية.

(١) د. حسين نصار، المرجع السابق، ص: ٦.

- ٤ - الدراسية: وهي التي يتغرب فيها الرحالة في طلب العلم، ولقاء المشايخ الكبار، وارتداد المكاتب الشهيرة.
- ٥ - الأثرية: وهي التي تكون الغاية منها البحث عن الآثار ووصفها.
- ٦ - الاكتشافية: وهي التي قام بها أصحاب بقصد اكتشاف بلاد جديدة، أو الاطلاع على أحوالها.
- ٧ - الزيارية: وهي التي يقصد صاحبها من سفره زيارة أضرحة الأنبياء والأولياء ومشاهدتهم.
- ٨ - السياسية: وهي التي ترجع أسبابها إلى قضايا سياسية بين بلدين.
- ٩ - العلمية: وهي التي تدفع لها غاية علمية مثل مؤتمر علمي، أو دراسة أحوال بلد، أو ناحية من النواحي.
- ١٠ - المقامية: وهي التي سببها كاتبها في قالب المقامات.
- ١١ - الدليلية: وهي التي يصف كتابها البلاد التي دخلوها دون أن يذكروا أحوالهم الخاصة وتاريخ ورودهم
- وصدورهم ولا شيئاً مما حدث لهم.
- ١٢ - الخيالية: وهي التي وضعها مؤلفوها على لسان رحالة وهمي سافر في الماضي إلى إحدى حواضر العلم والثقافة ووصف أحوالها.
- ١٣ - الفهرسية: وهي التي يقتصر مؤلفها على ذكر الشيوخ الذين قرأ عليهم، والكتب التي درسها معهم.
- ١٤ - السفارية: وهي التي تكون الغاية منها القيام بسفارة لدى دولة أجنبية.
- ١٥ - العامة: وهي التي تجمع كثيراً من الأغراض السابقة.
- ولكننا نرى أن صاحب هذا التقسيم عني بالجزئيات، فتداخلت عنده أقسام، وفاته أخرى، ويؤثر د. نصار أن نقسم الرحلات - حسب أسباب القيام بها - إلى الأقسام التالية:
- الدينية:
- فرض الحج إلى الكعبة في مكة المكرمة في الجاهلية، وأقره الإسلام بعد أن

طهرها من الأصنام، فتوافد عليها المئات من المسلمين ثم الآلاف، وأخيراً زاد العدد على المليون، حتى اضطرت الدولة السعودية إلى وضع الضوابط.

وكان من الطبيعي أن يتسامر هؤلاء الحجاج مع ذويهم بالحديث عما وقع لهم في سفرهم، وما قاموا به في مناسكهم، ويصفوا ما شاهدوه في طريقهم، وفي مكة بخاصة، غير أن بعضهم أضاف التدوين إلى السمر الشفوي.

أضيف إلى ذلك زيارة قبر الرسول الكريم ﷺ في المدينة المنورة، التي يقوم بها أكثر الحجاج وإن لم تكن فرضاً عليهم.

وقد عُنيت الحكومات الإسلامية المختلفة بالطرق إلى مكة فمهدتها، وحفرت فيها الآبار، وأقامت المعالم، كما شيدت في مكة والمدينة الأوقاف والتكايا لمعونة الحجاج.

وطبيعي أن الدافع إلى الحج كان أداء الفرض طاعة لله. ولكننا نعرف دافعاً هاماً يمكن إضافته إلى ذلك، وهو التكفير

عما ارتكبه المسلم من الذنوب.

وقام بعض الرحالة بالحج شكراً لله. روى عبد الله حسين السويدي (١١٠٤ - ١١٧٤ هـ / ١٦٩٢ - ١٧٦٠ م) أن نادر شاه ملك إيران عنت له فكرة إقامة مناظرة كبرى بين علماء الشيعة بالنجف وكربلاء وعلماء السنة من أفغانستان وما وراء النهر. وأجبر أحمد باشا والي بغداد السويدي على المشاركة فيها ممثلاً لعلماء السنة بالدولة العثمانية. وجرت المناظرة فعلاً قرب النجف في شتاء عام ١١٥٦ هـ / ١٧٤٣ م. ووفق السويدي فقرر أن يحج إلى بيت الله شكراً له. ثم وصف ما وقع له وأحداث رحلته في كتاب «النفحة المسكية في الرحلة المكية»، الذي توجد قطعة منه في كتاب آخر له عنوان «الحجج القطعية لاتفاق الفرق الإسلامية».

كذلك يروى من ترجموا لابن جبير أنه قام بثلاث رحلات للحج لا واحدة أما أولاهما فتلك التي دون وقائعها، وفندنا سببها المزعوم. وأما الثانية فيقولون إنه

قام بها لما شاع الخبر المبهج باستعادة صلاح الدين الأيوبي للقدس سنة ٥٨٣هـ/١١٨٧م. وقد نستشعر من هذا القول أنه قام بذلك شكراً لله، أو إرادة تهنئة السلطان المنتصر الذي كان ابن جبير يحمل له الحب والتقدير، أو إرادة المشاركة في الأفراح وزيارة القدس، فإننا لا نعرف خطأ سيره في هذه الرحلة التي لم يدون أحداثها.

ويذهب د. نصار إلى أنه في الثالث عشر من أبريل ١٧٥٥م (١١٦٨هـ) خرج من حلب إلى فلسطين مسيحياً من الروم الكاثوليك يدعى إلياس الغضبان الحلبي، خرج في صحبة راهبين، ثم عاد من رحلته في السابع والعشرين من مايو من السنة نفسها. وذكر هذه الرحلة في كتاب جعله قسمين عالج في الأول منهما الكلام عن الرحلة نفسها، ووصف في الثاني الأماكن المقدسة التي زارها.

وأما المسلمون فكانوا يعدّون القدس أولى القبلتين، ومبدأ المعراج، وثأثة الحرمين، وأرض الأنبياء، وموطن التهديد من الصليبيين واليهود، فتقاطروا على

وأدى أبو محمد عبد الله بن محمد التجاني (١) (٦٧٠ أو ٦٧٥هـ - بعد ٧١٧هـ/١٢٧٢ أو ١٢٧٦ - ١٣١٧م). الحج في رفقة أمير تونس أبي يحيى زكريا ابن أحمد المشهور باللحياني، الذي كتب هذه الرحلة. قال التجاني: «فكان خروجي من تونس المحروسة صحبة الركاب العلى المخدمى الليمومى - أعلى الله مقامه، وأطال في العزّ دوامه - في آخر جمادى الأولى من عام ستة وسبع مئة. وكان مراده منها بالقصد الأول إنما هو التوجه لأداء فريضة الإسلام، التي

(١) في اسمه خلاف، د. حسين نصار، المرجع السابق، ص: ١٩.

ريارتها، وأصدروا الكتب الكثيرة التي تعدد فضائلها وتدعو إلى الرحيل إليها.

ويمكن أن نمثل لهذه الكتب بكتاب: «إنحاف الأخصا بفضائل المسجد الأقصى»، الذي ألفه شمس الدين محمد ابن أحمد السيوطى سنة ٨٧٤هـ/١٤٦٩هـ، وهو فى القدس، ثم نقّحه فى ٨٨٠هـ/١٤٧٦م. وعلى الرغم من أنه وصف للمسجد الأقصى وتاريخ له، فإنه يتحدث عن فلسطين بل الشام كلها.

وهذا الكتاب «أدب الرحلة» لأستاذنا الدكتور: حسين نصار: إضافة حقيقية لكتب الرحلات التى تزخر بالمعلومات الدقيقة عن المناطق التى زارها الرحالة والشعوب التى أقاموا فيها، ولذلك أفلحت هذه الكتب فى أن تجذب إليها القراء نظراً لابتعادها عن أسلوب العرض العلمى الجاف رغم التزامها بالدقة والأمانة بقدر الإمكان، إلى جانب ما فيها من عنصر الخلق والإبداع الذى تخلو منه الكتب العلمىة، بل أن بعض كتب الرحلات وجد من الإقبال والرواج ما لم

تلقه بعض روائع الأعمال الأدبية، وخير مثال لذلك الأديب الشاعر «جوته» الذى يقال أن رحلته الشهيرة إلى إيطاليا جذبت من القراء أضعاف جذبة أى كتاب أو مسرحية، أو رواية أخرى من أعماله، بما فى ذلك «آلام فرتر»، و«فاوست»، ولا يزال أدب الرحلات يؤلف فرعاً من أهم فروع الكتابة فى الآداب الغربىة، على حد تعبير الدكتور: أحمد أبو زيد.

ويشير تحليل مضمون أدب الرحلة إلى أن بعض الرحلات كان باعثها نشر الإسلام، وتعليم فرائضه، وأهم رحلة قامت لهذا السبب رحلة أحمد بن فضلان الذى بعثه الخليفة المقتدر بالله فى الحادى عشر من صفر سنة ٣٠٩هـ/٢١ يونىة ٩٢١م فى رحلة إلى بلاد الترك والبلغار والخرز والروس والصقالىة، تلبية لطلب من ملك الصقالىة، حكاه ابن فضان فى قوله: «لما وصل كتاب المش بن بلطوار ملك الصقالىة، إلى أمير المؤمنين المقتدر (٢٠٥ - ٣٢٠هـ)، يسأله فى البعثة إليه، ممن يفقهه فى الدين، ويعرفه شرائع

الإسلام، ويبنى له مسجداً، وينصب له منبراً ليقم عليه الدعوة له في بلاده وجميع مملكته، ويسأله بناء حصن يتحصن فيه من الملوك المخالفين له. فأجيب إلى ما سأل من ذلك.

وذلك يفيد الإعلام الإسلامي من دراسة أدب الرحلة، في دراسة صور الشخصيات القيادية، والمجتمعات الإسلامية وفي العصر الحديث قام أحمد فارس الشدياق (١٢١٩ - ١٣٠٤هـ/ ١٨٠٤ - ١٨٨٧م) برحلتين. كانت أولاهما إلى جزيرة مالطة، التي دعاه حاكمها في عام ١٨٣٤ للتعليم في مدارسها، وتصحيح ما يصدر من مطبعتها من كتب عربية. وكانت الثانية إلى إنجلترا سنة ١٨٤٨، بدعوة من جمعية ترجمة الأسفار المقدسة، ليسهم في ترجمة التوارة إلى العربية تحت إشراف المستشرق الدكتور لى.

ومما يقدمه د. نصار في هذا الكتاب ودراسته لمضمون الرحلات يتضح لنا مفهوم «الصورة الذهنية» الذي تحدثنا عنه

في استهلاك هذا التقديم، ذلك أن المقصود بها أنها مفهوم عقلى شائع بين أفراد جماعة معينة يشير إلى اتجاه هذه الجماعة الأساسى نحو شخص معين، أو مجتمع معين، أو فلسفة معينة. والصورة الذهنية بهذا المفهوم يمكن التعرف عليها، كما يمكن تنفيذ برامج لتدعيمها، أو تطويرها على نحو معين. ثم تأتى عملية التقويم للتعرف على أثر هذه البرامج.

ويذهب الدكتور: نصار إلى أن طلب العلم من أقدم الأسباب التي دفعت الناس للقيام بالرحلات. فعل ذلك الحارث بن كلدة الطبيب، والنضر بن الحارث الأديب، في الجاهلية.

وفي الإسلام ارتبط طلب العلم بالرحلة ارتباطاً واسعاً، وكان من العلوم الإسلامية ما يرتبط بالرحلة ارتباطاً عضوياً لانقصاص له، مثل الجغرافيا، ولذلك نجد الجغرافيين المسلمين من الرحالة، بل لا يكتفون برحلاتهم ويأخذون عن التقوابع من الرحالة أيضاً. ولا يشذ عن ذلك إلا قليلون ممن

لم تكن الجغرافيا همهم الأساسي، مثل
أبي عبيد عبدالله بن عبد العزيز البكري
(المتوفى ٤٨٧هـ / ١٠٩٤م).

ويكفي أن أشير إلى ما جرى في أثناء
تأليف الشريف الإدريسي أبي عبد الله
محمد بن محمد (٤٩٣ - ٥٦٠هـ / ١١٠٠ -
١١٦٠م) كتابه: «نزهة المشتاق في
اختراق الآفاق»، قال الصفدي يحكى عن
روجر الثاني ملك صقلية: «فقال له:
أريد تحقيق أخبار البلاد بالمعينة لا بما
ينقل من الكتب»، فوقع اختيارهما على
أناس ألباء فطناء أذكاء، وجهزهم رجار
إلى أقاليم الشرق والغرب: جنوباً
وشمالاً. وسفر معهم قوماً مصورين
ليصوروا ما يشاهدونه عياناً. وأمرهم
بالتقصي والاستيعاب لما لا بد من معرفته.
فكان إذا حضر أحد منهم بشكل أثبتته
الشريف الإدريسي حتى تكامل له ما أراد،
وجعله مصنفاً^(١)، ومن الطبيعي أن هذه
حالة فريدة، ولكن الأخذ عن الرحالة
الأفراد كان كثيراً.

وكان من العلوم ما ارتبط بالرحلة
شديداً، غير أنه لا يبلغ مبلغ ارتباط
الجغرافيا بها، مثل النبات والتاريخ،
وفعلاً اعتمد النباتيون مثل أبي العباس
أحمد بن محمد المعروف بابن الرومية
(المتوفى ٦٣٧هـ / ١٢٣٩م). والمؤرخون
مثل المسعودي أبي الحسن علي بن الحسين
(المتوفى ٣٤٦هـ / ٩٥٦م) والبيروني أبي
الريحان محمد بن أحمد (٣٦٢ - ٤٤٠هـ
/ ٩٧٣ - ١٠٤٨م) والسمعاني أبي سعيد
عبد الكريم بن أبي بكر (٥٠٦ - ٥٦٢هـ
/ ١١١٣ - ١١٦٧م) على الرحلات في
إتمام كتبهم القيمة.

بل أفادت من الرحلات وعلوم واهية
الصلة بها، مثل الطب كما يظهر في
رحلتى عبد اللطيف البغدادي وعبد الباسط
الظاهري، والتاريخ الأدبي كما يظهر في
كتاب «نفح الطيب في غصن الأندلس
الرطيب» للمقري أحمد بن محمد
(١٠٠٠ - ١٠٤١هـ / ١٥٩١ - ١٦٣٢م).

وقد قسم المفكرون المسلمون العلوم إلى

(١) كراتشكوفسكى، ص: ٣٠٨.

نقلية، وعقلية. أما النقلية فيراد بها العلوم التي ينقلها التلميذ عن شيوخه ويرويها منسوبة إليه. أما العقلية فالتى تعتمد على التفكير العقلى.

وقد فرضت العلوم النقلية على مبتغيها الرحلة إلى منابعها، فرحل اللغويون والنحويون ورواة الشعر إلى القبائل الخالصة للأخذ عنها. ورحل المحدثون إلى الصحابة، لأنهم عايشوا النبي ﷺ وأخذوا عن فمه، ورووا عنه معاينة، ثم رحلوا إلى من أخذ عن أفواه هؤلاء الصحابة. ومن ثم صغروا من أمر من يأخذ من الكتب، وسموهم الصحفيين، وجعلوا من الرحلة إلى الشيوخ ما يشبه الفريضة.

ولما كان الصحابة قد تناثروا فى بقاع مختلفة من العالم الإسلامى، فقد اضطر طالبو الحديث إلى السفر وراءهم فى هذه البقاع، وخاصة أن كثيراً منها صارت مراكز علمية ازدهر فيها علم الحديث وغيره من العلوم الإسلامية.

اجتمعت كل هذه العوامل، مع ندرة الكتب فى أول العهد الإسلامى، فجعلت من الرحلة من أجل طلب العلم أمراً شائعاً كل الشيوع، وبسبب البعد، انتهز علماء المغرب بخاصة رحلة الحج - كما رأينا - للأخذ عن من يلتقون بهم من العلماء، بل السعى إلى اللقاء بهم والأخذ عنهم مما جعل هذه الرحلات تستغرق سنوات.

وعلى الرغم من ذلك كان عدد المغاربة الراحلين إلى المشرق لطلب العلم دون أن يستهدفوا الحج أو التجارة كبيراً. وقد أورد المقرئ (١) أسماء ٢٨٠ شخصاً من الأندلسيين وخدمهم الذين فعلوا ذلك، مصححاً ذلك باعتراف منه بأنه لم يستوعب كل الأسماء. ولا حظ كراتشوفسكى بحق أن طابع الرحلة فى طلب العلم طغى على ما عداه من أنواع الرحلات الأخرى فى المغرب منذ القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى، ولا يلبث أن يتسع نطاق انتشاره على عمر

(١) د. حسين نصار، المرجع السابق، ص: ٣٤.

القرون حتى يبلغ الأوج بوجه خاص في العهد التركي (١).

وأقدم رحلة بلغتنا من هذا النوع هي رحلة الإمام الشافعي محمد بن إدريس (١٥٠ - ٢٠٤هـ / ٧٦٧ - ٨٢٠م).

ذكر الدكتور: شوقي ضيف أن الإنسان ولد راحلاً، فإذا أعجزته الرحلة، تخيل رحلات غير محسوسة في عالم الخيال، نجد ذلك مثبتاً في الأساطير الأولى، كما نجد مائلاً في الحروب والفتوح القديمة، وما سطره الملوك الأول في مصر وغيرها. وذكر الدكتور: حسني محمود حسين أن الإنسان توسع برحلاته على مدى الدهور، ولم يعد يقصرها على سطح الكرة الأرضية، فراح يتشوف رحلات أعجزته قدرته عن تحقيقها بالفعل، فلجأ إلى خياله وفكره بجوس بهما خلال عوالم ودنى أخرى.

وإذا كان التفسير الإعلامي يذهب إلى أن كل تجربة جديدة تجد مكانها في التصور الذي نكونه عن العالم من خلال

أدب الرحلات، فإن كتاب «أدب الرحلة» يجعل مكانه في هذا الفهم، بحيث يسهم في دعم «نتائج» الرحلة، ويؤيد التصور الأساسي للعلاقات الإسلامية، ذلك أن أى تجربة جديدة في أدب الرحلات، يتم استقبالها في ضوء التفسير الإعلامي بطريقة من أربع:

— إما أن تضيف إلى التصور القائم معلومات جديدة .

— وإما تدعم التصور القائم .

— أو تحدث مراجعات طفيفة على هذا التصور .

— أو ينتج عنها إعادة بناء كامل للتصور .

وتأسيساً على هذا الفهم يذهب أحد العلماء إلى أن الكيفية التي يتصرف بها الإنسان تعتمد على «الصورة الذهنية»، وأن أى تغيير يصيبها يستتبع بالضرورة تغييراً في السلوك .

وعلى ذلك يعتبر من الأمور الهامة

(١) المرجع السابق ، ص: ٣٤ .

التي يجب أن يهتم بها المعنيون بالتأثير في الرأي العام، أو قياس اتجاهات الجماهير، فهم طبيعة الصورة الذهنية وكيفية تشكيلها والتغيير الذي يطرأ عليها.

– الصورة المثلى: وهي أمثل صورة يمكن أن تتحقق إذا أخذنا في الاعتبار منافسة المنشآت والدول وجهودها في التأثير على الجماهير، ولذلك يمكن أن تسمى الصورة المتوقعة.

ونستطيع أن نقول – إذن – أن مفهوم «الصورة الذهنية» في أدب الرحلات بعامة – وفي الأدب العربي بخاصة – إنما يعنى: الانطباع الصحيح، الذي تكون عند الكاتب، وهو الأمر الذي يجعلنا نستعير من «جفكينز» تعبيره عن «الصورة الذهنية» لانطباقه على أدب الرحلات وما يقدمه من صور ذهنية. ذلك أن هذه الصور إما أن تكون:

– الصورة المرآة: وهي الصورة التي يرى فيها المجتمع نفسه من خلالها.

– الصورة الحالية: وهي التي يرى بها الآخرون هذا المجتمع، أو هذا البلد.

– الصورة المرغوبة: وهي التي تود دولة ما أن تكونها لنفسها في أذهان الجماهير.

يقول الدكتور حسين نصار: وتدل أخبار الرحلات التي وصلت إلينا أن الرحلات السفارية عند العرب كثيرة كثرة

ويؤكد «كارل دويتش» أن وجود عوامل ومؤثرات، يساعد في إحداث تغيير في الصورة القائمة، ويلفت النظر إلى أنها ليست قاصرة على كم المعلومات المتدفقة على الفرد، فهناك من الأحداث ما يستطيع التأثير على الصورة القائمة وتغييرها.

وخير مثال على ذلك الرحلات التي كان يقوم بها فرد، أو جماعة يبعثهم فيها أحد الحكام إلى حاكم آخر لغرض من الأغراض.

لافتة للنظر، وأن الجناح الغربي فاق الجناح الشرقي في عدد الرحلات واتساع مجالها.

وأخيراً وجدت رحلات سفارية في داخل رحلات عامة. ويتمثل هذا عند ابن بطوطة، الذي بدأ بغرض الحج، ثم غلب عليه حب السفر فدفعه إلى الرحلات المتعددة.

وعندما أراد سلطان الهند محمد شاه ابن تغلق أن يرسل سفارة إلى الصين اختار ابن بطوطة ليكون سفيره. وقد ترك لنا الرحالة وصف هذا الاختيار في قوله: (بعث إلى السلطان خيلاً مسرجة وجواري وغلماناً وثياباً ونفقة، فلبست ثيابه وقصدته.. ولما وصلت إلى السلطان زاد في إكرامي على ما كنت أعهده، وقال لي: «إنما بعثت إليك لتوجه عني رسولا إلى ملك الصين، فلما أعلم حبك في الأسفار والجولان»، فجهزني بما أحتاج إليه، وعين للسفر معي من يذكر بعد..)(١).

هذا الكتاب يصحبك مع أدب عربي يستمد أصالته من التاريخ والحضارة واللغة، ومن الدين السماوي العظيم: الإسلام، ومن بيئة هذه الأرض التي تعاقت عليها الحضارات القديمة، ونزلت فيها الرسائل السماوية المقدسة طيلة آباد بعيدة موغلة في القدم.

أجل : فلقد تمثل أدب الرحلة للأبعاد الشخصية العربية التي عاشت مع الحضارة الإسلامية في المدن العربية المزدهرة، ثم تلاقت فيها ثقافات الغرب والشرق، وتفاعلت مع الحياة والمجتمع الإنساني كله، وكافحت من أجل النهضة والتقدم والرخاء، وبذلت وضحت في سبيل تحقيق السيادة والرفاهية لشعوبها، وصنعت تاريخاً مجيداً لوطنها، بل صنعت الكثير من أجل إثبات أن الأمة العربية جديرة بما حصلت عليه من حقوق، وحرية بمستقبل عظيم يوازي ماضيها العظيم..

(١) د. حسين نصار، المرجع السابق، ص: ٣٧٧.

السلطان الحائر شخصاً ورموز

د. وفاء إبراهيم *

(١)

فكرة المسرحية

هي مسرحية نثرية من فصول ثلاثة: في بدايتها نشاهد شخصاً مكبلاً وقد رفع على منصة الإعدام وبجواره جلاذ ينتظر آذان الفجر لينفذ حكم الإعدام في هذا الشخص. والمحكوم عليه يعمل نخاساً وتهمته أنه أذاع بين الناس أن السلطان الحالي كان عبداً رقيقاً باعه هو للسلطان السابق؛ وأن السلطان السابق توسم في عبده الصغير ذكاء وشجاعة، فرياه على الفروسية وقلده قيادة الجيوش، وأوصى له بالحكم من بعده. غير أنه المنية عاجلت السلطان السابق أن يقوم بإجراءات عتق عبده الذي أصبح السلطان الحالي. والقانون ينص على ضرورة عتق السلطان وتحريره قبل تنصيبه على الناس حاكماً، إذ أن العبد لا ينعقد له السلطان على أحرار.

أستاذ علم الجمال . بكلية البنات جامعة عين شمس.
كتب توفيق الحكيم هذه المسرحية في خريف عام ١٩٥٩، وهو في باريس؛ وعندما ترجمت إلى الفرنسية فيما بعد أصبحت بعنوان «اخترت».

فلما لفظ الناسُ بهذا الخبر، أمر الوزير بالنخاس أن يُعدم بلا محاكمة، ليدفن مع جثته خبر عدم عتق السلطان الحالّي. وعندما يمر السلطانُ بالمحكوم عليه، وترتفع إليه مظلمته، يأمر السلطان بالمحاكمة في حضرة. وهنا يكشف السلطانُ حقيقة كونه لا يزال عبداً مملوكاً للسلطان السابق. يأخذ المشورة من كل من الوزير والقاضي. وجد السلطان نفسه حائراً بين «السيف» و «القانون»؛ فالوزير يرى في سفك دم هذا النخاس وغيره من الناس ما من شأنه إلجام العوام عن كل كلام، مع إصدار بيان رسمي فيه ادعاء مزيف يمكن فرضه بالقوة يقرر أن حجة العتق موجودة ثابتة في خزائن الدولة. وأما القاضي فإنه يرى في اللجوء إلى القانون خير سبيل لحل دائم آمن، ويتمثل حل القانون في عرض السلطان للبيع بالمزاد العلني باعتباره مملوكاً لبيت المال، وعلي من يرسو عليه المزاد أن يسدد الثمن لبيت المال، ويمتلك السلطان على شرط عتقه في الحال.

وهكذا يصبح السلطان حائراً بين سيف يفرضه على الناس دون أن يأمن معه من الخطر، وقانون يتحداه ولكنه يحميه من

كل عدوان. ويقرر السلطانُ أن يختار «القانون». فتتعدد جلسة المزاد العلني، ويرسو المزاد على غانية لتصبح هي المالكة للسلطان. وترفض الغانية أن توقع عقد العتق في الحال، وتفحّم القاضي بالمنطق والقانون، لكنها - آخر الأمر - توافق على توقيع حجة العتق ولكن بعد أن يكون السلطان قد أمضى ليلته هذه في بيتها ليخرج منه عند الفجر حراً مع صك حديثه. ويوافق السلطان على ذلك.

ويمضي السلطان ليلته لدى الغانية، حيث يعلم أنها ليست امرأة سيئة السمعة كما يقولون عليها. وفي منتصف الليل يدبر القاضي مع المؤذن حيلة التعجيل بأذان الفجر قبل مواعده ليخرج السلطان من بيت الغانية. ويغضب السلطان للحيلة ويأبأها، لكن الغانية لا تمنع في اعتبار أن ذلك هو الفجر، فتوقع حجة العتق، وتودع سلطان البلاد.

(٢)

خصائص حكم الشرعية والقانون

١ - ثبات الحكم: ترى القاضي يكشف للسلطان عن مزايا إقامة الحكم على الحق وليس على القوة، «فالسيف يعطى الحق للأقوى، ومن يدرى غداً من

يكون الأقوى؟ فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفته عليك... أما القانون فهو يحمي حقوقك من كل عدوان لأنه لا يعترف بالأقوى... إنه يعترف بالأحق».

(٢)

الحاكم الحقيقي:

وتثبت المسرحية خلال المعالجة الدرامية، أن الحاكم الحق ليس هو ذلك الحر بالوصف القانوني، وليس هو ذلك القاهر بالوصف العسكري، إنما الحاكم هو ذلك الذي يتصل بحقيقة الأوضاع اتصالاً مباشراً وحميماً، ويتزل الناس منازلهم فيكون سبباً في حرمتهم؛ ففي الحاكم «المحرر» أهم من «الحر» و«العارف» أهم من «القاهر»؛ وهذا ما قد صار عليه سلطان «الحكيم» عند خروجه من بيت الغانية، فمع فجر في منتصف الليل يخرج السلطان جديداً عارفاً بالحقيقة، حراً في نفسه، قادراً على تحرير غيره، ليبدأ مع فجر الليل البهيم عصرًا جديدًا.

(٤)

خصائص حكم السيف والقوة:

١ - تزيف الواقع:

فالوزير احضر النحاس الذي باع السلطان الخالي وهو طفل للسلطان

الراحل، فبقدر واقعية وصدق هذه الواقعة يريد الوزير طمسها وكبتها. فأما أن يزيف الواقع أو يكتب، وأما عقوبة الموت لمن يجترئ على إعلان واقع غير مرغوب فيه. وبذلك تتعارض القوة الظالمية مع أبسط أنواع الحقوق الطبيعية. حق التعبير الحر عن الواقع كما هو «فالوزير جاء بالنحاس ليُعدم لأنه وصف للناس واقع السلطان الخالي من الرق والعبودية وأنه لم ينل صك عتق من مخدمه السلطان الراحل. كما أن الوزير يزكي لدى القاضي أن يعلن على الناس - كذبا - أن السلطان قد أعتق عتقاً شرعياً... وأن الوثائق والحجج محفوظة لدى قاضي القضاة، فالوزير لا يرى من ضرر في طريقة الحل بالأكاذيب.

٢ - التهرب من المسئولية بقمع

الآخرين:

فالوزير فاته أن ينبه السلطان الراحل إلى إجراءات عتق السلطان القادم، وتصور - خطأ - أن عظم مزايا السلطان القادم كفيلة بالتغاضي عن حكم الشرع والقانون في اشتراط حرية الحاكم كشرط أساسي لازم فيمن يسود على أحرار، وعندما يكشف الحوار بين الوزير والسلطان

عن غلطة الوزير، ليقرر السلطان للوزير أنه — أى الوزير — أراد أن يغلق فم النخاس ليند الحقيقة فى خوفه بإسلامه إلى الجلاد، يعترف الوزير بذلك، ليدفن غلطته بدفن الرجل والحق معاً، وحجة الوزير فى ذلك أنه «إذا قطع رأس هذا الرجل، وعلق فى الساحة أمام الناس، فما من لسان، بعدئذ، يجرو على الكلام».

(5)

الفصل بين الشرعية والحكم

فالحكم ثمرة القوة والغلبة، وليس صدى للشرعية والقانون؛ الوزير يقرر أنه «ليس من الضرورى لمن يحكم أن يحمل فى يديه الوثائق والحجج»؛ ودائماً ما تكون مشكلة، الحكم — فى ظل منطق القوة — ليس تحرى رأى القانون بقرر ما هو تحرى البحث عن طريقة التخلص من القانون.

(6)

رمزية عمل الجلاد والخمر

ويقرر الجلاد — فى الفصل الأول من المسرحية — لمحكوم عليه بالإعدام ظلماً وبغير محاكمة، أنه لا يتقن عمله الدموى إلا إذا اشرب خمرأ؛ وهنا تكون الإشارة

إلى الربط بين غياب العقل وفعل الظلم، فليس الظلم فعل عاقل بل هو فعل غافل عن الحق، ضرب شىء بخماره على العقل مخال بينه وبين رؤية فحال. فمتى غاب العقل أمكن أداء الظلم.

(7)

دلالة الغانية

والغانية — فى هذه المسرحية — هى ملتقى ثقافة الأمة ومحصلة رأى العام فيها؛ فالكل يجيئها والكل يقضى عندها بمكنون صدره، هم يجدون عندها اللذة، وهى تجد عندهم المال والفكرة؛ ومن هنا جاءت قدرتها على الشراء كما جاءت قدرها على الحاجة.

ومن الممكن القول بأن لقاء السلطان بهذه الغانية التى اشترته فى المزاد العلنى، هو لقاء الحاكم بالشعب، فهذه الغانية هى المحصلة العامة للشعب كفكر ورأى وانطباع واللقاء معها لقاء مع «كل» أكثر منه لقاء مع «فرد»، وفى لقاء السلطان المباشر بها اسقاط للحواجز بين الحاكم والحق والمحكوم الحق، وعلى أرضية هذا المعنى يجب فهم دلالات الكثير من العبارات المتبادلة بين السلطان والغانية،

ومن ذلك قولها:

— فى الواقع، يامولاي، إنها المرة الأولى التى أراك فيها عن قرب.
— وحقاً لكأننا صديقان من عهد بعيد.

وبالتالى فإن القانون الذى قاد السلطان إلى أن يكون مملوكاً للغانية يكون بمثابة القانون الذى قاد الحاكم إلى أن يكون مملوكاً للشعب، وسنجد فى النهاية — أن المعنى القانونى للحرية — فى شخص الحاكم — إنما ينطوى على تضاد مؤداه أن حرية أى كائن إنما تكون فى أن يسترق فى الموضع اللائق والصحيح، فحرية الحاكم فى أن يكون مُسترقاً لشعبه.

وقد نظر توفيق الحكيم إلى الغانية — فى هذه المسرحية — باعتبارها رمزاً لـ «تلاقح الكل فى واحد» وهو ليس تلاقحاً مادياً وإنما هو «تلاقح فكرى»؛ ذلك لأننا لا نرى الغانية فى مشاهد مادية بل نراها فى حوارات فكرية تعبر ببساطة عن «رأى عام» بمنطق وبساطة وصدق، وهناك حوار المزداد، وحوارهما مع الحاكم، وكما أنها تعكس عاطفة قومية صادقة، نلمسها فى قولها للسلطان: «بلادنا لن يتاح لها أبداً سلطان فى مثل عدلك وشجاعتك... لا

... لا تترك الحكم، ولا تعتزل العرش .. أريد أن تبقى سلطاناً». كما أنها تؤكد على المعنى الثقافى لعلاقتها بالرجال، وهو — بالتالى — ما يؤكد فكرة «التلاقح الفكرى» الذى يجعل من الغانية مثلاً للرأى العام، فهى تقول للسلطان حين سألها عن صحبتها للرجال «تحلولى صحبة تحلولى من أجل أرواحهم لا من أجل أجسادهم».

وعندما يخرج السلطان من بيت الغانية مع فجر جعله القاضى يبرز فى منتصف الليل... مع فجر ينبج فى ليل بهيم يخرج السلطان، فيكون هذا الفجر ليس مجرد إيذان بمولد يوم جديد، بل هو إيذان بعصر جديد، فيه كسب الحاكم إلى جانب الحرية معرفة جديدة ومباشرة بالحقيقة، لقد عرف أن الغانية امرأة فاضلة شريفة، فأمر وزيره قائلاً: «على أهل المدينة أن يحترموها... هذا أمر».

صورة المرأة في إعلانات التليفزيون المصري دراسة في تحليل المضمون

د . فاطمة يوسف القلينى *

تدعى معظم السياسات الاعلامية التى تهدف للنهوض بالمرأة إلى أنها تسعى إلى تطوير المحتوى الاعلامى بالقدر الذى يسمح بزيادة وعى المرأة بدورها فى المجتمع وبأهمية مشاركتها فى تطويره وتنميته، إلا أن هذه السياسات تظل فى الحقيقة محدودة القيمة والفاعلية إذا لم يقرن بها تطور حقيقى يعكس نفسه فيما تقدمه وسائل الإعلام من صورة للمرأة والأدوار التى تقوم بها^(١).

* أستاذ علم الاجتماع المساعد.

(١) نادية حسن سالم ، المرأة العربية ووسائل الإعلام، الدراسات الاعلامية، المركز العربى للدراسات الاعلامية، العدد ٥٨، ١٩٩٠، ص ٥٤

ورغم أن أوضاع المرأة التي كشفت عنها التقارير الحكومية، ودراسات المنظمات الدولية، والمنظمات غير الحكومية، توضح أن المؤشرات الحيوية المتعلقة بالمرأة تعاني من تدن شديد في بعض الدول، بل تدهورت في بعضها بسبب تزايد الصراعات والنزعات المسلحة الخارجية والداخلية وارتباطها بظواهر العنف الواقع على النساء. ورغم تزايد ظاهرة تأنيث الفقر التي واكبت النظام العالمي الجديد وسياسات الإصلاح الهيكلي المفروضة على الدول النامية، رغم كل ذلك لا يمكن إنكار أن هناك تقدماً عاماً وتغييراً جوهرياً قد حدث في النظر إلى قضية المرأة، وإلى دور المنظمات غير الحكومية المهتمة بشئونها. خاصة النسائية. وهو تغير كفي لا يمكن التراجع عنه في المستقبل.

المجتمع الدولي بمؤسساته وحكوماته بل والمثقفين بوجود قضية نسائية تقتضي اهتماماً وجهوداً خاصة، وقد نجحت الحركة النسائية في التصدي للأفكار السابقة والتي كانت تنادي بأن قضايا المرأة ستحل من تلقاء نفسها عندما تحل قضايا المجتمع، وفي أكبر مظاهر نسائية شهدتها هذا العقد. حيث عقد في بكين عاصمة الصين المؤتمر العالمي الرابع المعنى بالمرأة، وقد رفعت الحركة النسائية شعاراً في أثناء الفترة التحضيرية للمؤتمر فليكن مؤتمراً للالتزامات وقد صدر بيان اجتماع مجموعة العمل العربية ينادي باحتياج مجتمعاتنا العربية لمزيد من الإنصاف للنساء بما يحقق أهداف التنمية، والعدالة الاجتماعية، والعمل على تحقيق المساواة بين الجنسين في مجال الحقوق السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وتوفير الموارد والشروط الضرورية لتمكين النساء من القيام بدورهن في دفع حركة التقدم في العالم العربي، وبما يوفر لهن فرص التطور بحرية وكرامة والاعتزاز بالمرأة

ومما لا شك فيه أن العقدين الماضيين شهدا نمواً للحركة النسائية عموماً وفي البلدان النامية خصوصاً، وخاصة علي صعيد المنظمات غير الحكومية واعتراف

كمواطن كامل الأهلية بما يضمن حقها في ممارسة كافة حقوقها بكرامة وحرية، وبما يكفل مسئولية الدولة عن حمايتها داخل وخارج الأسرة من خلال تطوير التشريعات القائمة، وسن التشريعات المناسبة والتأكيد على حق المرأة في اتخاذ القرارات، المتعلقة بكافة جوانب حياتها.

يبد أن الاهتمام بالمرأة وخاصة الشابات منهن سوف يساعد كثيراً على استقرار المجتمع وهو الأمر الذي سوف يدفع بعجلة التنمية إلى ما هو أشمل وأقوى يؤكد ذلك ما تذهب إليه الكتابات والنظريات العديدة التي كتبت حول المرأة وتحريرها واستقلاليتها، أو مساواتها بالرجل في كل شيء. وهي الأفكار التي تتركز في النظرية الأنثوية **Feminism** التي تنظر إلى تحرير المرأة باعتباره آخر تحرير عبودي في التاريخ الإنساني وهو موضوع يتضمن عديداً من القضايا التي مازالت مطروحة على الساحة العالمية والمحلية، وبرغم ذلك فإننا إذا شاهدنا الإعلان التلفزيوني، فسوف نلاحظ

التعامل مع المرأة كسلعة، من حيث إبرازها وهي تغنى، وهي ترقص للإعلان عن سلعة معينة وما يرتبط بذلك من عوامل تبرزها بصورة مغايرة لواقعها الفعلي داخل المجتمع المصري، ومن هنا نجد التناقض بين الدعوة التي تنادى بالتحرير باعتبار أن الحرية مطلباً إنسانياً بينما، نجد أن المرأة هي المرأة نفسها من ناحية أخرى تحول نفسها كشيء، كسلعة تعلن أو تبرز محاسن سلعة أخرى، ولقد شكل ذلك قضية وموضوع هذه الدراسة، حيث تحاول الباحثة من خلال تحقيق هدفين. الأول يتمثل في تحليل المضمون الإعلامي للإعلانات التلفزيونية للوقوف على صورة المرأة في الإعلان التلفزيوني كذلك تحليل مضمون الإعلان الموجه إلى المرأة إضافة إلى الوقوف على نسبة الإعلانات التي تتعامل مع المرأة، وما أكثر السمات المميزة لشخصية المرأة في الإعلان. بينما يتصل الهدف الثاني للدراسة بنمط الشخصية النسائية في الإعلان وخصائص المرأة التي تحول نفسها كسلعة، أو شيئاً لتبرز محاسن سلعة

أخرى، وذلك بهدف توفير المعطيات العلمية اللازمة لرسم سياسات اجتماعية وإعلامية فعالة ورشيدة تسعى إلى تغيير الصورة والأنماط التي تبرز المرأة إيراداً مشوهاً، إلى جانب طرح نماذج بديلة لصورة المرأة تؤكد على الجانب الإنتاجي والإيجابي للمرأة.

وقد قسمت الباحثة الدراسة إلى خمسة أقسام رئيسية: الأول يتولى طرح الاتجاهات الفكرية لقضايا المرأة، والثاني يتعلق بدور الإعلام في دعم الحركة النسائية، والثالث يتعلق بالوسيلة الإعلامية التي تناقش من خلال قضايا المرأة، والرابع يتعلق بالإجراءات المنهجية للدراسة، والخامس يتصل بالنتائج المتعلقة بأبعاد الإعلان التليفزيوني في نطاق عالم، المرأة، وهو ما تعرض له في الصفحات التالية:

أولاً: الاتجاهات الفكرية لقضايا المرأة:
* تعتبر قضية المرأة المصرية والعربية

جزءاً لا يتجزأ من قضية المجتمع العربي كله فهي ليست قضية تحرر، أو مساواة مع الرجل، ولا مجرد أمور تتصل بالأسرة والأحوال الشخصية، ولا مجرد حقوق، ولا مجرد تعليم وعمل. ولكن النظرة في المجتمع العربي إلى المرأة تتنوع بين ثلاث اتجاهات فكرية (٢)، نعرض لها فيما يلي:

الاتجاه الأول:

اتجاه تقليدي محافظ يرى في المرأة كائناً ضعيفاً من الناحية الجسمية والعقلية، ويحصر وظيفة المرأة في تأدية غرض واحد هو الزوجة بمفهومها الخضوعي، والأمومة بمفهومها التوالدي الرعوي (٣). ويتعلل أصحاب هذا الاتجاه بتعاليم الدين ويرون في خروج المرأة للعمل واختلاطها بالرجل فساداً للأخلاق، وإن كان بعضهم لا يرى بأساً من تعليم المرأة للمستوى الذي يؤهلها للزواج في نطاق

(٢) ليلي عبد المجيد، المرأة والتنمية في مصر: الآفاق والتحديات، مركز دراسات وبحوث الدول النامية،

١٩٩٦، ص ٩.

(٣) Pamela - J - Creedon, Woman in Mass Communication, Sage, Publications, London, 1993, P61.

المدراس الخاصة بالبنات.

وهذا الاتجاه يستند في تأكيده للتباين الاجتماعي بين الرجل والمرأة إلى التباين البيولوجي، وكذلك التباين في الاستعدادات الطبيعية لكل منهما، وهذا الاتجاه يرى أن تقسيم العمل الاجتماعي يستند بالأساس إلى تباين الملكات الطبيعية والبيولوجية بين البشر.

الاتجاه الثاني :

هو اتجاه غالبية النساء والرجال ويتم بالتحرر النسبي في المجالين الإقتصادي والاجتماعي، ولكنه لا يتحمس لمشاركة المرأة في العمل السياسي، ويعترف أصحاب هذا الاتجاه بحق المرأة في التعليم والعمل، ولكنه يقرن ذلك بضرورة أن يتسم العمل مع طبيعة المرأة مثل التعليم والتمريض.

وهذا الاتجاه يعتبر نسبياً امتداداً للاتجاه السابق، وهذا أقل محافظة، فهو لا يقصر عمل المرأة بعض الأعمال التي تلائم طبيعتها، أو تفرضها التقاليد، ولكنه يوجه إلى المرأة كثيراً من أعمال ووظائف

المجتمع الحديث بشرط أن تكون الأكثر ملاءمة لطبيعتها.

الاتجاه الثالث :

اتجاه متحرر يساوي بين المرأة والرجل في الحقوق والواجبات، ويرى أن المرأة إنسان قادر على العمل والإبداع وممارسة الحرية وتحمل المسؤولية دون أن يشكل ذلك تهديداً للرجل، ويبرر هؤلاء وجه نظرهم بأنه لا مجال لتقدم المجتمع وتجاوز التخلف إلا بقيام المرأة، وهي نصف هذا المجتمع بدورها كاملاً. وإن كان هذا لا يعنى في المقابل تخليها عن رسالتها الأسرية، وإنما على المجتمع والدولة أن تساعد في ذلك بتقديم التيسيرات المادية والمعنوية الكفيلة بالحفاظ على الأسرة. ويعتبر الاتجاه النسوي Feminism من أكثر الاتجاهات المعبرة عن ذلك، ويكشف تأمل الاتجاه النسوي Feminism عن تضمين لثلاث اتجاهات فرعية نعرض لها فيما يلي:

أ- الاتجاه النسوي الفردي أو الليبرالي
Individualist Feminism

والمنادين بالمساواة، وقد نجد أن الاتجاه الفردي الاجتماعي، أو السياسي قد هوجم منذ بداية الاشتراكية. وهو ما يعنى أن الاتجاه النسوى الفردي قد انطلق أساساً من الأيديولوجيا الليبرالية التى سادت المجتمعات الرأسمالية، والتى أكدت على مبادئ الحرية وإن لم تؤكد كثيراً على مبدأ المساواة.

ب - الاتجاه النسوى الاشتراكي، أو الماركسي Socialist feminism

وهو يؤكد على التفسيرات الخاصة بالمساواة بين الرجل والمرأة باعتبار المرأة إنساناً حراً ويعنى الاتجاه النسوى الماركسي أساساً أن هناك علاقة إيجابية متبادلة بين الرأسمالية والسلطة الأبوية. وتمتد الجذور الفكرية لهذا الاتجاه إلى نظرية إنجلز Engels التى تذهب إلى أن السلطة الأبوية قد نشأت اجتماعياً مع تطور نظام الملكية الخاصة. ومن ثم فإن النظرة الماركسية المتشددة ترى أن قهر المرأة من أهم خصائص النظام الرأسمالي. وقد رأى إنجلز أن رفع الوصاية عن المرأة

ويتمثل الهدف الأساسى للاتجاه النسوى الفردي فى المطالبة بالحقوق المدنية والسياسية للمرأة فى إطار مجتمع ينهض بناؤه على منح الذكور مرتبة أعلى من الحرية والديمقراطية. وقد حقق هذا الاتجاه تقدماً ملحوظاً خلال القرن التاسع عشر خاصة فى المسائل المتعلقة بالتعليم وقوانين الطلاق، وحق رعاية الأطفال فى العديد من مجتمعات أوروبا وأمريكا، حيث حصلت المرأة على قدر هائل من المساواة فى تلك الجوانب، بينما كانت الإنجازات فى مجال الحقوق السياسية تنخفض ببطء شديد وتواجه ضغوطاً شديدة. ويمكن القول بأنه فى إطار النسق القيمي لأصحاب لاتجاه النسوى الفردي كانت هناك مساحة أوسع لمناقشة مفاهيم حرية المرأة فى ضوء ارتباطها بقيم الأسرة، أو فى ضوء تحرر المرأة من الأسرة تماماً، وفى إطار النظرية الفردية ذاتها تظهر صعوبة جذرية تفوق علاقة حرية الفرد بحرية الآخرين وهى صعوبة يمكن فهمها فى صورة صراع بين مطالب المنادين بالحرية

المسيطرة على رأس المال.

جـ - الاتجاه النسوي الراديكالى Radical feminism

يتضمن هذا الاتجاه أحدث قضايا الاتجاه النسوي المعاصر ويميل أصحاب هذا الاتجاه إلى مبدأ المساواة وينظرون للمرأة باعتبارها تمثل أحد الأولويات، أو العناصر السامية وتتضمن آراء هؤلاء كثيراً من العداء والكراهية للرجال وباعتبارهم فئة ظالمة، وقد اهتم هذا الاتجاه بقضايا النوع Gender والطبقة Class وقد أشاروا إلى قهر النساء على يد الرجال وانتقدوا الفكر الرأسمالى بشدة. وركزوا على تبعية المرأة للرجل وسيطرة الرجل، وأصبحت بعض المصطلحات مثل الاستقلال والإطهاد وعدم المساواة (٥).

وفى هذا النطاق وفى ضوء نظرية المساواة بين الجنسين ظهرت بعض المفاهيم

مرتبط بخروجها إلى العمل وانضمامها إلى صفوف البروليتاريا، وكفاحها من أجل الاشتراكية التى تحرر كافة الطبقات والفئات التى تعاني القهر والإضطهاد. ومن ثم فإن تحرر المرأة وحصولها على مكانة مساوية للرجل يرتبط فى المفهوم الماركسى بالقضاء على النظام الرأسمالى (٤). ومن ثم نجد أن الاتجاه الماركسى كان يرى أن قهر المرأة فى الأعم قهراً اقتصادياً ورأسمالياً من حيث أصوله وفى هذا الإطار نجد أن الاتجاه النسوي الاشتراكي يربط بين مجموعتين متداخلتين من جماعات الأغلبية، لأنهما يخضعان لعملية استقلال، وهى جماعة الأغلبية فى النساء متداخلة مع أغلبية البروليتاريا، الأولى وصور استغلال الرجل بينما الثانية مصدر استغلالها الرأسمالى صاحب رأسمال، وتحقيق التحرر يتحقق من خلال الإطاحة - جملة واحدة - بالسلطة الأبوية المتحالفة مع الجماعة

(٤) مركز دراسات المرأة الجديدة، الحركة النسائية العربية، أبحاث ومدخلات، دار المستقبل العربى، ١٩٩٥، ص ١٣١.

(٥) فائق أحمد على، عرض تحليلي للاتجاهات الحديثة فى دراسة المرأة، صورة المرأة المصرية بين الدراسات النسوية والواقع الاجتماعى، دراسة غير منشورة ١٩٩٨، ص ٥.

والمداخل لدراسة العلاقات الاجتماعية والعلاقات بين الرجل والمرأة منها مفاهيم الجنس والنوع.

فقد أشارت نظرية المساواة بين الجنسين إلى أن الجنس Sex ليس اسم شخص، أو مكان، أو شيء فالجنس فعل، باختلافات نوع الجنس هو بسبب مجموعة الصفات التي تكونت اجتماعياً وحضارياً على أساس التحديد بالمولود كذكر، أو أنثى، وأن تحديد نوع الجنس له جذور ترجع إلى حركة التنوير حيث انتظم في الفكر ثنائيات تقوم على التضاد مثل (العام/الخاص) (الطبيعة/الحضارة).

وقد كان الافتراض وراء هذه الثنائية من أوجه التضاد المفترضة هو أن الذكر نقيض الأنثى، وأصبحنا ننظر إلى هذه الفروق كأنها جزء من العالم الطبيعي فمفهوم الجنس يعتبر راجعاً إلى الخصائص والصفات البيولوجية أما مفهوم Gender فهو يرجع إلى الخصائص

والصفات المتشكلة اجتماعياً من خلال عملية التنشئة الاجتماعية (٦). ويرغب هذا الاتجاه في فصل التباين البيولوجي بين الرجل والمرأة، إلا أنه لا يريد - على غرار الاتجاه الأول - أن يمتد بهذا التباين البيولوجي إلى نطاق التباين الاجتماعي فهو يرى أنه لا علاقة بين المستويين، وأنه إذا كان التباين الأول يعبر عن صفة بيولوجية إلا أن التباين الثاني يعبر عن إرث اجتماعي متحيز وخاطيء.

ويغض النظر عن تبلور هذه التوجهات النظرية الثلاثة، فإنه من الملاحظ أن قضايا المرأة قد احتلت مكانة هامة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية سواء على مستوى علم الاجتماع، أو الاقتصاد، أو السياسة، أو على مستوى المنظمات الدولية والمؤتمرات والقرارات المنبثقة عنها كذلك على المستوى الوطني لكثير من دول العالم وعلى الأخص الدول النامية فضلاً عما يدور الآن من جدل حول عمل

(٦) Donna Allen, Women Transforming communications, sage publications, London, 1996, P49.

المرأة وصعود بعض الدعاوى المطالبة بعودتها إلى البيت واتجاه بعض مؤسسات الدولة إلى تشغيل الذكور دون الإناث الأمر الذي قد يؤدي إلى زيادة معدلات البطالة خاصة بين النساء، فمن المؤكد أن الاتجاه نحو تطوير أوضاع المرأة وإدماجها في التنمية القومية في مجتمعات العالم الثالث قد مر بمراحل مختلفة بدأت بالدعوة إلى تحرير المرأة من كافة أشكال القهر والاضطهاد وإطلاق طاقاتها المخترنة لتسهم بشكل فعال وإيجابي في تحرير واستقلال الأوطان وانتهت بمحاولات تنمية، أو تحديثية اختلفت باختلاف الفترات التاريخية التي سعت إلى دمج المرأة في التنمية الاجتماعية والاقتصادية بهدف تطوير وتنمية المجتمع والاستفادة بنصف طاقاته المعطلة واستثمار طاقات المرأة.

فالتاريخ كما ندركه وحده عضوية يسجل حركة المجتمع داخل الزمان والمكان. ومن ثم فمن الضروري أن

يكون دائماً بعضاً من الماضي داخل بناء الحاضر. وأن يكون هناك بحثاً للانتقال بأفضل عناصر الحاضر إلى قلب المستقبل. وفي المجتمعات النامية نجد أن التاريخ قد حدث بدون هذا الاتصال العضوي. فقد تبنت معظم أيديولوجيات وقيم وثقافات تختلف عن تراثه إن لم تتناقض معه، ومن ثم وجدنا هذه المجتمعات تشهد مصطلحات مثل الثقافة التقليدية والحديثة، وصراع الجديد مع القديم، وهي الظواهر التي لها بالتأكيد تأثيرها على أعضاء المجتمع سواء رجالاً أم نساءً أم شباباً نحو منظومة الثقافة والقيم من ناحية ونحو الإيديولوجيا التي يرفع شعارها النظام السياسي من ناحية أخرى (٧). بحيث نجد أن تبني لأيديولوجيات وقيم حديثة تختلف عن ما هو قائم بالتراث ينعكس على الموقف من قضية المرأة، حيث يعاني البشر من ازدواجية داخل الشخصية فيما يتعلق بالمرأة، حيث بعض سلوكيات الرجل، أو حتى المرأة، الموجهة نحو قضايا خاصة

(٧) على ليلة، الشباب العربي، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٩٣، ص ٧٤.

الدفاع عن حقوق المرأة والأسرة لتأييد مشروع تعديل قانون الأحوال الشخصية، وكان أيضاً للإعلان عن عقد المرأة في مؤتمر المكسيك أثر لا ينكر في إلقاء الضوء على قضايا المرأة، حيث تم تشكيل لجنة قومية للمرأة ضمت بعض السيدات من الجمعيات الأهلية والخيرية غير المستقلة عن الإشراف الحكومي، وكما محاولة للاستفادة بقوة الدفع التي أعطاها مؤتمر المكسيك تم إعداد مشروع قانون للأحوال الشخصية بته السيدة جيهان السادات وتم إصداره سنة ١٩٧٩، إلا أن القانون لم يف بتطوير تشريعات الأسرة لتناسب مع ما حصلت عليه المرأة من موقع اجتماعي، ومن ثم فقد طالبت المرأة بمزيد من التعديلات في مواد هذا القانون. وفي مؤتمر كوبنهاجن سنة ١٩٨٠ ظهرت بعض المشاركة المستقلة عن الوفد الحكومي في أعمال المؤتمر ولوحظ ازدياد منحني المشاركة غير الحكومية في مؤتمر نيروبي، فبينما كان الوفد الرسمي مكوناً من ست من النساء مثل الوفد غير الحكومي ٤٠

بالمرأة تستمد من التراث، في مقابل سلوكيات أخرى تعكس فاعلية القيم الحديثة، وعلى مستوى المجتمع، نجد بعض قطاعات المجتمع خاصة القطاعات الحضرية ذات المستوى الاجتماعي الاقتصادي المرتفع تعكس في توجهاتها قيماً حديثة نحو المرأة، بينما نجد أن القطاعات الريفية والبدوية مثلاً تعكس إلى حد كبير قيم تراثية.

بيد أننا نجد أن السبعينات والثمانينات من القرن السابق قد شهدت اهتماماً ملحوظاً بالمرأة وقضاياها وتأكيداً على ضرورات دمجها في عمليات التنمية خاصة مع إعلان العقد من ١٩٧٥ حتى ١٩٨٥، عقداً عالمياً للمرأة لزيادة الوعي العام بقضية المرأة والتنمية وضرورة العمل على تحسين أوضاع النساء وخاصة بعد ظهور الاتجاهات الدينية في بداية السبعينات والتي حاولت تحميل النساء مسئولية كل المآسى من الهزيمة إلى الانحلال الخلقي مروراً بالبطالة وإدمان المخدرات. وفي عام ١٩٨٥ تكونت لجنة

عقد مجموعة المؤتمرات العالمية الخاصة بالمرأة وآخرها مؤتمر بكين.

وثانياً لأن الإعلام أصبح يروج للقيم الغربية المتعلقة بالمرأة، وهي في الغالب قيم تطالب تحريرها من سطوة التقاليد المحلية، بحيث أصبحت حركة تحرير المرأة - بسبب الإعلام - تقوم وفق قيم غربية بالأساس الأمر الذي يعنى أن الإعلام يعمل على تأسيس مجتمع نسوى واحد عبر العالم.

وثالثاً لأن الإعلام باستطاعته الآن أن يركز على بعض المشكلات التي تعانيها المرأة في أى مكان في العالم، وبخاصة داخل نطاق العالم الثالث، الأمر الذي يجعل المرأة في أى محلية من المحليات العالمية تلقى دعماً في حركتها من الخارج ينساب بالأساس عبر القنوات الإعلامية.

ومن ثم قد نجد أن الدراسات المرتبطة بقياس آثار واتجاهات الرأي العام فيما يتعلق بالمرأة، في عصر تتخذ رموزه السياسية الفاعلة القرار السياسى بهدف التأثير في اتجاهات التأثير في هذا الرأي العام بمختلف تكويناته وتقسيماته أو نتيجة

سيادة في هذا المؤتمر وقد نشط مؤتمر نيروبي الحركة البحثية وسط النساء وراد من إمكانيات قيام تجمع نسائي بتكوين جماعات غير حكومية. وهنا نلاحظ أن نمو الحركة النسائية مرة أخرى قد ظهر بتأثير داخلي أساساً هو نمو الحركة السياسية والشعبية في مواجهة الحكومة في السبعينات، ولكن لا يمكن إغفال تأثير الحركة النسائية العالمية في تنشيط هذا النمو وإعطائه قوة دفع.

ثانياً : دور الإعلام في دعم الحركة النسائية :

يعتبر الإعلام هو الساحة التي لعبت عليها الحركة النسائية بفاعلية واقتدار أولاً لأن الإعلام الحديث بتكنولوجياته المتقدمة استطاع خلق ما يمكن أن نسميه بالمجتمع النسائي على الصعيد العالمى، باعتباره كتلة واحدة يمكن أن يكتسب وعياً خاصاً بها، حيث تتحول - حسب الإصطلاحية الماركسية - من كتلة في ذاتها In it self إلى كتلة لذاتها For it self وهو ما يعنى اكتسابها وعياً بمصالحها، واستراتيجيات تحولها، الأمر الذي يسر

اهتمامات الجماعات المهيمنة في المجتمع وإن هذا المحتوى يميل إلى التغطية غير المتوازنة للعلاقات الاجتماعية .

ب - تحليل المعاني الرمزية للمحتوى التي تستخدمها المصالح الرأسمالية لجذب اهتمام الطبقات التي تعاني من الاستغلال الاقتصادي .

ج - القضاء على أسطورة حياد الدراسات الإعلامية الأمريكية والتي تخدم نتائجها الثقافات المهيمنة والتي تقول من كبار رجال الأعمال والحكومات كنوع من الانحياز للأفراد برضاء المجتمع عن الحياة والواقع .

واستناداً إلى البحوث والدراسات الخاصة بالعلاقة بين القائم بالاتصال وجمهور المتلقين نجد أن دينيس ماكويل (Denice Macuel) يشير إلى ثلاثة نماذج أساسية لتحديد من خلال هذه العلاقة بين الطرفين، ونعرض لهذه النماذج فيما يلي:

النموذج الأول: نموذج الهيمنة The

Dominance Model حيث يتمثل

للتأثير به (١)، وفي هذا الإطار يلعب الإعلام بـمداخله ووسائله ونظرياته المختلفة الدور الأكبر والأعظم في هذا التأثير والتوجيه . ولعل تنامي مؤشرات الاهتمام بالعديد من القضايا تدين بوجودها الدور الفعال للإعلام والاتصال الجماهيري مما يؤدي إلى الإسهام بقوة في ترتيب أولويات المجتمعات وتحديد أدوار النخبة فيها وفقاً لهذا التأثير المتعاظم للإعلام . ومهما تعددت النظريات النقدية فإن هناك اتفاقاً حول العلاقة بين وسائل الإعلام والقوى الاجتماعية والسياسية، وهذا ما سوف نتعرض له الدراسة في الفقرة التالية من خلال عرض لاتجاهات التأثير والخاصة بالعلاقة بين القائم بالاتصال وجمهور المتلقين للترويج لمصالح الفئات، أو الطبقات المسيطرة في المجتمع .

بداية نؤكد على أن الإعلام في أدائه لدوره يرتبط عادة بالقوى الاجتماعية المهيمنة على مستوى المجتمع، أو العالم، وهو الارتباط الذي يمكن أن يبرز من خلال الأبعاد الأساسية التالية:

أ - إن محتوى وسائل الإعلام يروج

(١) محمد عبد الحميد، نظريات الإعلام واتجاهات التأثير، عالم الكتب، ١٩٩٧، ص ٣٧.

دور القائم بالاتصال في الدعاية، أو وكالة الإعلان في العمل على دعم التأثير لفكرة، أو لموضوع. ويرى الجمهور بالتسالي على أنهم هدف، أو سوق مستهدف يوجه إليه رسالته، وبالتالي فإن القائم بالاتصال يحدد جمهوره حسب أهدافه وعادة ما تكون العملية الاتصالية تحت سيطرة القائم بالاتصال. حيث يتميز بوضوح الاتجاهات لديه والإحساس بقوة الذات وتتمثل أهدافه في التأثير بأى وسيلة في الجمهور السابق تحديده من خلال دراسات السوق، أو بحوث الجمهور، والمثال على ذلك الحملات الإعلانية، والدعاية السياسية. حيث ينظر القائم بالاتصال إلى الجمهور كمستهلكين، أو هم مفردات الإتصال الإقناعى. وفى هذه الحالة تتطلب العملية الاتصالية معرفة رجع الصدى بشكل فوري، أو سريع وكذلك التعرف على بعض مؤشرات نجاح، أو فشل القائم بالاتصال (١).

النموذج الثانى: نموذج التوحيد
Antism Model حيث يتبنى القائم

بالاتصال معايير معينة يكون لها الأولوية فى الممارسة وبناء العلاقة مع الجمهور، أو استجابته. وفى هذا النموذج لا يصبح التأثير السريع للإتصال هدفا مثل نموذج الهيمنة وتوجد مراكز عديدة ذات علاقة بهذا النموذج يمثلها القائم بالاتصال، الموظف، أو المستخدم ويتبنى القائم بالاتصال الحرفى، أو المهنى أهداف المؤسسة الإعلامية أكثر من المتلقي، وبالتالي أصحاب المهارات الخاصة الذين يصدر عن أحكامهم حسب المعايير التقنية، أو المهنية، أو الأسس الأكاديمية. وقد حدد كانتور Contor أنماطا للعاملين فى دراسته لتلفزيون هوليوود. الأول: حيث يهتم برغبات الجمهور ليقف فى المنافسة التجارية دون النظر إلى حاجات هذا الجمهور. والثانى: الذى يتوجه إلى المهنة من خلال التنظيم فيتوحد مع أهدافها أكثر من المتلقي، والأخيرا يتميز بالاتباط الفلسفى والتحديد التقليدى للدور الاجتماعى للمؤسسة الإعلامية حيث يتوحدون مع المبادئ المنشودة، ومن ثم

(١) فرج الشناوى، نظريات الإعلام واتجاهات التأثير، الدراسات الإعلامية، العدد ٨٩، ١٩٩٧، ص ٢٠٥.

تكون العلاقة مع المتلقين من أنماط العلاقة الأبوية (١٠).

النموذج الثالث : نموذج القائم بالاتصال الذى يبحث عن دعم العلاقة مع الجمهور على أساس المعرفة والاستجابة. وفى هذا النموذج ليست هناك أهداف مصاغة. أو أهداف مؤسسية، جمعية ولكنها رغبة القائم بالاتصال فى أن يتصل بالآخرين. وهذا النموذج يهتم بالدرجة الأولى بالاستجابة للحاجة ويهتم بردود أفعال جمهور المتلقين، والمستمعين والمؤلف والقراء المختارين، أو الظروف البيئية فى المجتمع، أو المحليات. حيث يتمى كل من المرسل والمستقبل إلى ثقافة واحدة ويشتركون معا فى المشكلات والطموحات. وفى هذا المجال نجد أن هناك كثيراً من القائمين بالاتصال يرون أن وسائل الإعلام هى أداة للاشتراك فى الآراء والخبرات الإنسانية مع جمهور

المتلقين. وفى إطار هذا النموذج ينظر إلى القائم بالاتصال كفرد مبدع ونشط اجتماعياً يتواصل مع أفراد جمهوره من المستفيدين والمشاركين الإيجابيين (١١).

ويرى ماكويل أن الفرق بين النماذج الثلاثة يكمن فى العائد المتظر من العلاقة كما يراها القائم بالاتصال. ففى حين يرى القائم بالاتصال أن مصدر العائد فى النموذج الأول خارج النشاط الاتصالي ويمثل فى إنجازه لأهداف أخرى، فإن العائد فى النموذج الثانى يكون مصدره النشاط اليئى والمؤسسى، أو مهارات الممارسة المهنية. ويأتى العائد فى النموذج الثالث من خلال الاتصال مع الجمهور الكبير المتفاعل النشاط. ومن خلال الاستعراض السابق لنماذج القائم بالاتصال فى وسائل الإعلام نجد أن الإعلام فى بلدان العالم الثالث ومنها مصر وكذلك العديد من بلدان أوروبا

(١٠) James Curran, Mass Media and society, London, Arnold, 1996, P177.

(١١) محمد عبد الحميد، مرجع سابق، ص ١٦٦.

الشرقية . يعانى من التخلف الاقتصادى ، والزيادة السكانية المرتفعة ومشكلات البيئة المتزايدة، فى هذا الإطار أصبح لوسائل الإعلام الحديثة دور فعال ومؤثر لأنها أصبحت تملك القدرة على تغيير موازين القوة بعيداً عبر المرسل (القائم بالاتصال) وتوجيهها نحو المستقبل (الجمهور)، وقد أدى ذلك بالتالى إلى أن يكون الإعلام سلاحاً ذا حدين وميزاناً من موازين القوة . فهو يقف فى خط واحد مع السياسة والاقتصاد ومع القوة العسكرية . وربما أصبح الإعلام الآن أكثر قوة وتأثيراً على حياة الشعوب والأفراد بما يتضمنه من قضايا اجتماعية، أو فكرية، أو سياسية (أيديولوجية) . فمن خلال وسائله المختلفة يستطيع أن يوجه رأى العام فى الاتجاه الذى يريده كما أن بإمكانه تغيير مواقف الرأى العام فى مواقف عديدة . لهذا ينبغى أن ندرك الدور الخطير للإعلام وما يقدمه من أفكار (أيديولوجيات) ومضامين، خصوصاً فيما تعرض له الأسرة المصرية وخصوصاً الفتيات

الشابات والمرأة بوجه عام .

ثالثاً : وسائل الإعلام وقضايا المرأة

أصبح لوسائل الإعلام بالشكل الذى توجد عليه اليوم فى مجتمعنا هيكلاً فريداً إلى حد ما للسيطرة، وترسخت لديها مجموعة من الأعراف التى تربطها بجمهورها المتلقى، وقرائها . كما أنها صارت تمتلك مضامين متنوعة .

أصبحت تلعب دوراً جوهرياً فى السلوك الاتصالي والتأثيرى والابتكارى للمجتمع بوجه عام وللأسرة بشكل خاص وأصبحت الآن قوة اقتصادية مهيمنة وعاملاً حاسماً من عوامل التنمية الحقيقية . والمقصود هنا بالإعلام العملية الموجهة للجماعة التى يتم من خلالها توصيل ونشر الأفكار والمعلومات والأخبار بمختلف الوسائل الإعلامية المعروفة والرسمية، بغرض تعديل تصوراتهم وممارساتهم ومعتقداتهم من خلال تحريك وعيهم بالقضايا والمشاكل موضوع الرسالة الإعلامية، وتعتبر هذه العملية ذات تأثير بارز ومتزايد فى أى مجتمع وتوظيف هذه

العملية لخدمة القضايا الحيوية أمر أدركه الكثيرون. ولا شك أنه في الدول النامية على وجه الخصوص، نجد أن الدولة من وظيفتها أن تقدم للمرأة المساعدة من خلال أشكال متعددة فيجب عليها إبراز الإيجابيات دون طرح السلبيات لأن الرسالة الإعلامية يجب أن تلتزم بعنصرين هامين هما الصدق والقبول، ومن ثم سوف نعرض لأهم الوسائل الإعلامية من خلال تناولها للقضايا الإيجابية والسلبية لصور المرأة وما تقدمه وسائل الإعلام من صور للمرأة والأدوار التي تقوم بها. كمحاولة للتعرف على كيفية تناول وسائل الإعلام للمرأة سوف نتناولها الدراسة كما يلي:

١ - المرأة والصحافة :

تناولت العديد من الدراسات المرأة في الصحف والمجلات من زوايا متنوعة وعديدة.

فقد أجرت د. عواطف عبد الرحمن تحليلاً لمضمون عينه من المواد الإعلامية

(١٢) نادية حسن سالم ، مرجع سابق، ص ٥٥.

المنشورة في جريدتي الأهرام كجريدة يومية واخبار اليوم كجريدة أسبوعية ومجلتي آخر ساعة والمصور كمجلات أسبوعية ومجلة حواء كمجلة نسائية متخصصة خلال فترة السبعينات، وتبين من هذه الدراسة أن الصحافة المصرية قدمت المرأة في موقعها وأدوارها المختلفة كزوجة وأم وربة بيت وامرأة عاملة لكنها ركزت على إبراز الأدوار التقليدية للمرأة وكذلك الاهتمامات المختلفة التي تتعلق بالأنوثة على حساب الأدوار الأخرى للمرأة كشريك في الإنتاج وبناء الأسرة واتخاذ القرار السياسي ومختلف جوانب الخلق والإبداع (١٢) الفكرى والفنى، ولم تحاول الاقتراب من مشاكل وهموم الغالبية العظمى من نساء مصر في الريف والأحياء الشعبية، وفي هذا الإطار ركزت صحف المرأة على المرأة في سن معين الشابات وأهملت الفتيات في بداية سن المراهقة إلا في مناسبات كأيام الامتحانات.

كما تعرضت عواطف عبد الرحمن في بحث آخر لصورة المرأة كما تقدمها

٢ — المرأة في الإذاعة المسموعة:

أجريت عدة دراسات تناولت المرأة في الإذاعة المسموعة، حيث تناولت: فوزية فهميم، بالتحليل المسلسلات الإذاعية في البرنامج العام وصوت العرب في الإذاعة المصرية حيث اتضح أن المرأة شغلت ٧١٪ من مضامين المسلسلات حيث تم التركيز على دور المرأة كربة بيت ٥٦٪ وطالبة ٢٥٪ وموظفة ١٥٪). كما قامت: سلوى عبد الباقي، بدراسة عن المرأة والبرامج الإذاعية، حيث حللت مضمون برنامجي ربات البيوت في البرنامج العام، وللنساء فقط في الشرق الأوسط في الإذاعة المصرية. وتبين أن المرأة تظهر في موقع الأم عادة، ويرتبط بدور الأم رعاية الأطفال صحياً وتربوياً ودور الأم هو دور المعطاءة. وظهر من التحليل أن دور الزوجة يشكل ٣١٪ من الحلقات عينة الدراسة. حيث تركز على جمال المرأة وعدم قدرتها على التخطيط وعدم وجود

وسائل الإعلام دراسة في تحليل مضمون الصحافة النسائية دراسة حالة على مجلة حواء المصرية الأسبوعية» حيث قامت بتحليل مضمون ٢٨ قصة قصيرة من أول نوفمبر ١٩٧٥ إلى نهاية يناير ١٩٧٦ وتعرضت الدراسة لصورة المرأة من خلال بعد العاطفية والعقلانية. وأشارت إلى أن المرأة لما ظهرت من خلال التحليل لا تستطيع الحياة إلا من خلال الحب فهي أما منتظرة له ترسم في ذهنها صورة للرجل الذي تتمناه وتنجذب إليه، غير أنها وهي زوجة لمجدها في هذه الحالة مستسلمة. أما عن بعد العقلانية فإن ذلك يقتصر على حياتها الأسرية والزوجية خلال دورها كأم وزوجة، كما ظهرت المرأة في معظم القصص كسأثنى في الأساس، ولا ينظر إليها كسأثنى باعتبارها مكملة للرجل ولكن على أساس تابعة له عليها إرضاءه وخدمته والتضحية من أجله وتستمد رضاها من خلال إسعاده واهتمامه بها، فهو صاحب القرار وهو محور التفكير (١٣).

(١٣) المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، المجلة الاجتماعية القومية، العدد ٣٢، عدد خاص عن

المرأة سبتمبر ١٩٧٥ م.

هوية مستقلة لها وخوفها من تقدم العمر، كما ظهر أيضاً من خلال التحليل أن هناك نسبة ضئيلة تركز على رفض المرأة للواقع الذي تحياه، ورغبتها في مواجهة العقبات والتصدي لها والإسهام في حلها ويعكس ذلك بطبيعة الحال تأثير الإذاعة المسموعة بالثقافة التقليدية للمجتمع، الأمر الذي دفعها إلى إبراز المرأة من خلال أدوارها التقليدية إلى حد كبير.

٣ - المرأة والتلفزيون:

من البحوث التي تناولت المرأة العربية في التلفزيون بحث: سهير زكي عبد القادر، فقد قامت بتحليل المسلسلات التلفزيونية وعينة من البرامج التلفزيونية الموجهة للمرأة حيث توصلت إلى أن الشخصيات النسائية تشكل ٣٠٪ من إجمالي الشخصيات التي تناولتها البرامج التلفزيونية. وتدور المسلسلات أساساً حول وجود المرأة في المنزل وظهور الرجل في مكان العمل، كما أوضحت أيضاً أن المسلسلات تخاطب الطبقات العليا وفوق

المتوسطة. وقد أجرى نبيل محمد دراسة عن الدراما التلفزيونية حيث اتضح أن صورة المرأة في التلفزيون المصري من خلال الدراما تركز على ربة البيت والطالبة والموظفة خاصة السكرتيرة والمدرسة والمحامية والمضيفة الجوية والمشرفة الاجتماعية والفلاحية ومديرة المنزل والصورة المثالية التي يتبناها المجتمع هي صورة المرأة التي تفنى ذاتها وفكرها ومشاعرها في الرجل المنكرة للذات، المضحية القادرة على تحمل الصعاب بقلب راض متسامح وعطوف وهي صورة المرأة الرقيقة الوديعه الباسمة الهادئة دائماً وأبداً والتي لا قبل لها بالعنف أو التدمير ولا قدرة لها عليهما ولا قبل بالغضب والتمرد والثورة (١٤).

وفي هذا الإطار نجد أن التلفزيون أكثر قدرة، أو أكثر ميلاً من الإذاعة لكونه يحاول بقدر ما إبراز امرأة أكثر عصرية من تلك التي تقدمها الإذاعة، أي امرأة تقوم بأدوار مهنية حديثة للمجتمع العام

(١٤) نادية حسن سالم، مرجع سابق، ص ٦٠.

الواسع، وليس لحياتها الأسرية الضيقة فقط.

٤ - المرأة والسينما:

أجريت عدة دراسات عن المرأة العربية في السينما. منها دراسة: منى سعيد الحديدي، حيث حاولت التعرف على صورة المرأة في الفيلم المصري واستهدفت الدراسة التعرف على موقف السينما الروائية تجاه المرأة من خلال مجموعة من الأفلام المعروضة في الفترة ١٩٦٢ - ١٩٧٢، واتضح من خلال التحليل أن المهن التي تقوم بها المرأة في الأفلام بدون مهنة واضحة ونسبة ٢٣٪ كربة بيت، ونسبة ٢٢٪ كأمرأة عاملة، ونسبة ٢٠٪ كطالبة، ونسبة ١٠٪ امرأة ريفية، ونسبة ٥٪ كأمرأة تمتهن مهن غير سوية، والمرأة المدرسة بنسبة ١٨٪، والممرضة ١٣٪، صحفية ١٠٪، سكرتيرة ٥٪ ويتضح من البحث أن السينما الروائية تكاد تكون قد قدمت أغلب الأدوار والوظائف التي

تمارسها المرأة المصرية في واقع الحياة، إلا أن الأرقام التي انتهت إليها الدراسة التحليلية تشير إلى أنه قد جانب السينمائيين التوفيق، بسبب تركيزها على بعض الأدوار والشخصيات الهامشية في المجتمع، أو تصويرهم الخاطئ المضلل البعض القطاعات كقطاع الطالبات وقطاع المرأة الريفية والذي يمثل أكثر من ٥٠٪ من نساء مصر. وربط نشاط الفن بالجريمة والانحراف واقتصراره على مجالات محدودة رغم اتساع دائرة النشاط الفني. بهذا تكون السينما قد ركزت في مجملها على تقديم المرأة كجنس وأنثى فقط. وليس ككائن اجتماعي يرتبط بواقع المجتمع وتؤثر فيه اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا. فهي في نظر السينمائيين صورة جميلة فقط تسلى الرجل، وتفتقر في أغلب الأحيان إلى الوعي والتفكير المنطقي هدفها السعي وراء الرجل لتحظى به كزوج، أو حبيب (١٥).

(١٥) جيهان رشتى، أجهزة الإعلام والصورة السلبية التي تعرضها للمرأة - مجلة الإذاعات العربية - العدد ١٠٥ يوليو ١٩٧٨.

بيد أننا قد نجد أن السبعينيات والثمانينات من القرن السابق قد شهدت اهتماماً من قبل وسائل الاتصال المختلفة كالصحافة والإذاعة والتلفزيون بالمرأة وبالصورة التي يرسمها هذا الإعلام للمرأة المرفهة والسطحية وهيمنة الإعلان الاستهلاكي الذي يوظف المرأة من خلال بعدين مرحلة الإعلان ومرحلة الاستهلاك.

المرحلة الإعلانية، وذلك للتعرف على مدى تأثير الإعلان التلفزيوني عليهن، وهل فعلاً يشكل اختياراتهن بين الأنماط المختلفة للسلع، وإلى أي حد تلعب فتاة الإعلان دوراً بارزاً في حياتهن كذلك التعرف على دور وسائل الإعلام وسياساته في تشكيل النسق الثقافي والقيمي للشابات المصريات.

رابعاً: الإجراءات المنهجية للدراسة :

بعد أن عرضنا في الصفحات السابقة لصورة المرأة في الإعلام من خلال: استعراض التراث النظري المتعلق بذلك، حيث تم استعراض التراث النظري من خلال بعدين الأول الأطر النظرية المتعلقة بموضوع البحث، والثاني. الدراسات السابقة في نطاق موضوع البحث. وفي هذا الإطار تسعى الدراسة الحالية لتحليل مضمون الإعلانات التلفزيونية للتعرف على صورة المرأة من خلال الإعلان التلفزيوني، وبالنظر إلى العناصر المتضمنة في بناء الإعلان التلفزيوني الموجهة إلى المرأة.

عموماً فإن دراسات المرأة والإعلام لم تساهم في كشف الواقع الاجتماعي الحقيقي للمرأة المصرية وإن كان مفروضاً عليها أن تكشف عن السمات المميزة لهذا الواقع، غير أنه نظراً لأن معظم الدراسات كانت تركز على صورة المرأة في وسائل الإعلام المختلفة ونظراً لأن وسائل الإعلام كانت تعكس صورة المرأة تتناقض مع الواقع وإننا نجد أن الدراسة الحالية، قد حاولت الوقوف على المضمون الذي يصل إلى المتلقي من خلال الدراسة الميدانية المتعمقة لشريحة من شرائح الطبقة العليا داخل المجتمع المصري من الشابات في

كذلك التعرف على بعض عناصر الجذب والتشويق الذي يقدمها الإعلان التلفزيوني للفتاة المصرية، وإلى أى مدى يحدد الإعلان اختياراتها وتفضيلاتها. كما يحدد السلوك الشرائى لديها، وفى هذا الإطار تتحدد الإجراءات المنهجية للدراسة على النحو التالى:

١ - أهداف الدراسة:

حيث سعت الدراسة إلى تحقيق الأهداف التالية من خلال تحليل مضمون الإعلانات التلفزيونية والدراسة الميدانية .

١ - التعرف على أنماط الإعلانات التى تعرض على شاشة التلفزيون والتعرف على المضامين التى تحتل مركز الصدارة، وما الوزن النسبى لكل مضمون بالنظر إلى المضامين الأخرى.

٢ - من المتوقع أن تكون هناك علاقة بين نمط الإعلان والعناصر المصاحبة كاستخدام بعض الفتيات والجماليات وبين إقبال الفتيات على السلعة المعلن عنها:

٣ - تحديد السلوكيات والألفاظ (مصاحبات الأعلان) التى تحويها هذه الإعلانات وما هو وجه الاختلاف والاتفاق مع الثقافة العامة للمجتمع .

٤ - تحديد أنماط السلع المعلن عنها تلك التى تقبل عليها الفتيات أكثر من غيرها فى محاولة للتعرف هل هى سلع محلية وطنية أم هى سلع عالمية وأجنبية.

٢ - فروض الدراسة :

استناداً للأهلاف السابقة قامت الباحثة بصياغة الفروض التالية باعتبارها الفروض التى تولت توجيه الدراسة، إضافة إلى أنها الفروض التى تحاول بالنظر إليها فهم الظاهرة موضوع الدراسة وهى على النحو التالى:

(١) من المتوقع أن تكون هناك علاقة بين الشخصيات المستخدمة فى الإعلان (الفتيات الجميلات) وخاصة فى بنائها الفيزيقي وبين ما تعكسه من المنتجات الاستهلاكية التى يطلب الإعلان أن تقبل عليها الفتيات.

(٢) هناك احتمالية أن تتضمن هذه الإعلانات أنماطاً استهلاكية استغزائية وخاصة فى حالة استخدام المصاحبات الجذابة والمشوقة (كالموسيقى والأغاني والمناظر الطبيعية) واعتمادها على وسائل تكنولوجية دقيقة.

(٣) هناك احتمال أن تحتوى هذه

الإعلانات على مضامين تكثُر بها الأساليب والأنماط الغريبة التي تستند بشكل عام إلى الكفاءة الاقتصادية والقدرة التنافسية.

٣ - عينة الدراسة:

في ضوء الدراسات السابقة للباحثة وفي ضوء إجراء مقابلة مع الفتيات حاولت الدراسة اختبار مدى فاعلية الإعلانات على العينات وذلك من خلال إجراء دراسة استطلاعية بحى مصر الجديدة «كمنطقة حضرية» ينتمى إليها الفتيات وهى حى حضرى راقى يعكس مؤشرات الطبقة العليا داخل المجتمع المصرى.

وقد تم اختيار مدرسة أكتوبر للغات، حيث تم الالتقاء بالفتيات فى المدرسة وذلك للتعرف على مدى إستيعابهم للإعلانات وكيفية تحديد اختياراتهم وما هى أكثر الإعلانات جذاباً لهم وما هى أكثر العوامل جاذبية من وجهة نظرهم.

وفيما يتعلق بعينة الدراسة فقد بلغ حجم العينة ٦٠ حالة مورعين على سنوات الدراسة الإعدادية بمراحلها الثلاث ويقعون فى الفئة العمرية بين (١٢ - ١٦) سنة وقد اختيرت هذه الفئة العمرية

لكونها تمتلك القدرة والأمكانيات العقلية والاستقلالية لحد ما فى تحديد السلوك الشرائى لها.

وقد قامت الباحثة باختيار عينة البحث على أساس الأسلوب العشوائى المنتظم من بين الفتيات المسجلين بسجلات المدرسة بالنظر إلى متغير النوع والسن ومستوى التحصيل. كذلك تم اختيار عينة عشوائية للإعلانات التلفزيونية قوامها ٢٠٠ إعلان تلفزيونى يتم عرضهما على شاشتى التلفزيون المصرى. القناة الأولى والثانية حيث كل إعلان مختلف عن الآخر من حيث موضوع السلعة المعلن عنها عن الإعلان الآخر.

٤ - تحليل المضمون:

بعد تحديد الهدف من الدراسة وصياغة الفروض التى سيتم اختبارها، وبعد الانتهاء من بناء العينة، تم تطبيق استمارة تحليل المضمون على الاعلانات التلفزيونية وأدخل بعض التعديل عليها ثم أعيد تطبيقها، وتمت صياغتها فى صورتها النهائية بما يتفق، والهدف من الدراسة، وقد روعى فى تصنيف فئات الاستمارة تعيينها عن كل الشخصيات والأفكار والأنماط الأساسية، كما تم تحليلها إلى مكوناتها الفرعية لأضفاء البعد الكيفى على التحليل الكمي للمضمون،

مما يسهم في الكشف عن نوعية الصورة والتفصيلات التي خرجت بها المادة الإعلانية. وتجدر الإشارة هنا إلى تركيز بؤرة اهتمام الدراسة على إستخلاص الاتجاهات التي تعكس صورة المرأة المتضمنة في الإعلانات، وقد أدى ذلك إلى تعدد فئات التحليل وكذا الفئات الرئيسية والفرعية وذلك من أجل التعرف على كل أبعاد المضمون وتفصيله (١٦).

وقد راعت الدراسة في تحليل المضمون الوحدة الإعلامية المتكاملة عند تحليلها لفئات مضمون الإعلانات التلفزيونية، ووحدة الكلمات والألفاظ والأغاني والموسيقى لأنها قد تعبر عن معنى، أو مفهوم معين، ولأن هذه الجوانب، قد تكون مؤثرة تأثيراً شديداً على الجوانب الموضوعية، وتزيد من تأثيرها، ومن هذا المنطلق أهتمت الدراسة بالجوانب الشكلية والموضوعية في تحليل مضمون الإعلانات التلفزيونية.

أ - الجوانب الشكلية للإعلانات وديناميتها الداخلية: وتستخدم هذه الفئة للفرقة بين الأشكال والأنماط المختلفة التي

تتخذها المادة الإعلامية في الوسائل المختلفة ولما كانت الدراسة تهتم بالإعلانات الخاصة بالمرأة فقد تم تحديد الأنماط المختلفة للمادة الاعلانية المقدمة، وتم تقسيم الفئات الرئيسية إلى فئات فرعية وذلك لخدمة أهداف الدراسة وسوف نحاول فيما يلي عرض العناصر المختلفة المشكلة للجوانب الشكلية في بناء الإعلان.

ويعتبر أسلوب الإعلان من العناصر الرئيسية التي تكسب الإعلان فاعلية لأنه فن من فنون الاتصال. فهو من المعلن إلى المستهلك ويستهدف التأثير على جمهور معين، أو جماهير معينة وتقوم مراحل تحقيق ذلك على عملية اتصال معقدة تتداخل فيها عوامل كثيرة نفسية واجتماعية ومادية، وتستخدم فيها عناصر كثيرة مثل الألوان والمؤثرات الصوتية والايحاءات والحركات. واستناداً إلى ذلك سوف يتحدد تأثير الإعلان من خلال التعرف على الأسلوب الذي يتم به الإعلان (١٧). وتوضح معطيات الجدول التالي الأساليب التي يتم بها الإعلان.

(١٦) W - Lawrence Neimen, Social Research methods qualitative and quantitative approaches, London, Allyn & Bacon, 1997.

(١٧) سمير محمد حسين، تحليل المضمون، عالم الكتب، ١٩٩٦، ص ٩٧٨.

جدول رقم (١)
يوضح الأسلوب الذي تم به الإعلان

النسبة المئوية	العدد التكرارى	أسلوب الإعلان
١٠%	٢٠	التمثيل
١٨%	٣٥	الأغاني*
٢٣%	٤٥	الموسيقى
٢%	٤	رسوم
٢%	٤	كاريكاتير
١٠%	٢٠	نجوم سينما
٦%	١٢	نجوم رياضية
٢٥%	٥٠	رقص
٥%	١٠	لعب أطفال
-	-	أخرى
١٠٠%	٢٠٠	المجموع

التأمل المعطيات الجدول السابق يجد أن نقل المضمون للمشاهد وكذلك الأغنية أساليب إبراز الموضوعات الإعلامية تختلف من إعلان لآخر ولكننا نجد أن نسبة التمثيل فى الإعلانات احتلت ١٠٪ يسراً للترديد بين الجمهور المتلقى فتجذب وذلك لأن التمثيل يعتبر عنصر من عناصر

(*) تم استخدام الأغاني باللغة الإنجليزية فى الاعلانات بنسبة ٩٪ من حجم الإعلانات المحللة وهذا بدوره يعكس إعادة تشكيل النسيج الاقتصادى للدولة فى المرحلة الحالية (العولة) وما يصاحبها من خدمات مثل التسويق والتوزيع وخدمات ما بعد البيع.

نجد الموسيقى بلغت نسبة استخدامها ٢٣٪ لأن الموسيقى هي فن الألحان والنغم وما يحيط به من نواحي العلم والمعرفة لأن الأصوات التي تصدر من الآلات الموسيقية تمتاز بالتنوع والإنسجام كذلك تعتبر الموسيقى ذات وظيفة هامة فهي تستعمل الأصوات كبديل عن الكلمات فهي وسيلة لربط المشاعر بالموسيقى الخاصة بالسلعة فتترسب في الذاكرة ومن ثم يقبل على شرائها ومن الملاحظ أن هذه الوسائل الثلاث: إضافة إلى الرقص الذي ظهر التأكيد عليه بنسبة ٢٥٪، ومجموع السينما بنسبة ١٠٪ والرياضة بنسبة ٢٥٪ لأن المستهلكين من الجمهور الذي توجه إليهم هذه الوسائل عادة، هم الشباب الذي يتأثرون، أكثر من فئات المجتمع الأخرى بهذه الوسائل الإعلامية، الأمر الذي يؤكد أن الشباب يشكل الجمهور الرئيسى لسلع الإعلانات، بالإضافة إلى ذلك نجد أن الرسوم لم تستخدم بنسبة كبيرة حيث تم استخدامها بنسبة ٢٪ فقط في الإعلانات، لأن الإعلان يعتمد عادة على الصورة

والديكور لابرار السلع والخدمات مما يؤدي إلى خلق انطباع قوى وسريع بالإضافة إلى زيادة الاقتناع واستخدام الكاريكاتير أيضاً بنسبة ٢٪ وكان استخدامه في بعض السلع الموجهة للأطفال ذلك الكاريكاتير هو فن الصور المتحركة ويستخدم دائماً لجذب انتباه الأطفال من أجل تدعيم جاذبية السلع لديهم، نجوم السينما بنسبة ١٠٪ وخاصة العالمين منهم أمثال «عمر الشريف» و«كلوديا شيفلد» ويسرا وبعض الفنانين الآخرين واستخدام هذا النموذج من النساء يتحقق لأنه يستفيد من المقاييس العالمية للجمال، وهذا بدوره يؤدي إلى زيادة الانتباه والاهتمام بالسلعة ومحاولة إقنتائها، وقد أشارت إحدى الفتيات إلى أنها تحاول باستمرار لانقاص وزنها لتكون في صورة قريبة من الفنانة يسرا لأنها كما أشارت الفتاة (حلوة قوى ولبسها جميل، وأنها حاولت الحصول على فستان مماثل لما ترتديه الفنانة في الإعلان). كذلك قد يستخدم أحد الفنانين لتظهر معه بعض الفتيات الأمر الذي يخلق جاذبية للسلعة

من أجل الحصول عليها(*) . وهذا الإعلان كانت تدعمه الموسيقى الحيوية والأغاني، استخدم كذلك بعض الشعارات التي تردد دائماً عند سماع أسم المنتج . أما النجوم الرياضيين المميزين فكان استخدامهم لإبراز مزايا السلعة وزيادة الاقبال عليها وترديد الاسم واللازمة المصاحبة للسلعة عند محاولة الحصول عليها وكان استخدامهم بنسبة ٦٪ من الإعلانات التي تم تحليلها أما استخدام الرقص (***) فكان نسبته ٢٥٪ حيث احتوت معظم الإعلانات على مشاهد راقصة (والإيماءات والإيحاءات وتعبيرات الوجه)، وهذا كله من أجل تدعيم فتاة الإعلان البهرة والجميلة لجاذبية السلعة، على حد تعبير بعض الفتيات، واستخدمت لعب الأطفال كمصاحب للاغنية والديكور والرقص في الإعلان بنسبة ٢٥٪ وذلك من أجل زيادة الاهتمام بالإعلان والتركيز على عناصر الجذب والتشويق والاقبال على السلعة.

ذلك يعنى أن المرأة كانت هي محور الإعلان دائماً، وذلك يتحقق من خلال ثلاثة أبعاد، الأول المرأة تستخدم كوسيط لتوصيل مضمون الإعلان التلفزيوني، مثال على ذلك استخدام فتيات الإعلان والممثلات المشهورات في الغالب كآلية لنقل مضمون الإعلان التلفزيوني، ومن ناحية ثانية أننا إذا نظرنا إلى وسائل وأساليب الإعلان التلفزيوني، فسوف نجد أنها تستهدف التأثير على الشباب، والشابات الإناث بالتحديد، كالأغاني والموسيقى والرقص، وبطبيعة الحال المرأة عموماً، ومن ناحية ثالثة، أن غالبية السلع المعلن عنها تتصل بشكل، أو بآخر بالمرأة، إما لكونها تستخدم هذه السلع استخداماً مباشراً (كسلع التزين مثلاً)، أو تستخدمها بحكم أدوارها الاجتماعية المختلفة.

(*) إعلان شيسى : للفنان هشام سليم (شيساوى على طول) مصراوى أو لبنانى .

(**) إعلان لايز : للبطل الرياضى محمود الخطيب .

(***) جميع الإعلانات تقريباً معتمد على الرقص (شركات تأمين - طعام - أواني طعام - مستحضرات تجميل - منظفات منزلية) .

(*) ظهر الفنان هشام سليم تحيط به بعض الفتيات اللبنانيات لتأسيس جاذبية للسلعة .

ومن الأساليب التي تستخدم لزيادة
فاعلية الإطار الذي يقدم من خلاله
الإعلان حيث يثبت الإطار ويستقر في
نفوس الجمهور ويكتسب طبيعة راسخة
مقننة، ويخضع لبعض المعايير التي أنشأها
القائم بالاتصال، أو وكالة الإعلان حيث
يشكل النطاق الذي يحتل السلعة المعلن
عنها، وفي محاولة التعرف على الإطار
الذي يقدم من خلاله الإعلان التلفزيوني
فإننا نعرض لبيانات الجدول التالي:

جدول رقم (٢)

يوضح الإطار الذي يقدم من خلاله الإعلان

النسبة المئوية	العدد التكرارى	أسلوب الإعلان
٨%	١٥	داخل الاستوديو
٢٢%	٤٥	متجعات سياحية
١٢%	٢٥	قصور
٢٥%	٢٠	إبراز طبيعة
٥%	١٠	حمامات
٥%	١٠	مطابخ
٢%	٥	منازل
٢%	٥	إطار أسرى
٨%	١٥	إطار متحرر
-	-	أخرى
١٠٠%	٢٠٠	المجموعة

ويتضح من بيانات الجدول السابق أن إطار الإعلان يعكس الواقع الفعلي للمجتمع المصري حيث أنه يعكس إطار الخدمات المطروحة في الأسواق فالإعلانات التي يتم تصويرها داخل الاستوديو تعكس منتجات السلع الاستهلاكية الموجهة للمرأة ووصلت نسبتها ٨٪ (كالشامبو والكريما والعطور)، والمستخدم أيضاً لصورة المرأة بجمالها ورقصاتها المترددة بين العبارات المميزة والمستخدم للفرقة بين كل إعلان وآخر، والمنتجات السياحية وهو ما يعكس إطار النظام الاقتصادي العالمي خاصة فيما يتعلق بالاستهلاك، حيث يتم التصوير من خلال فيلات وشقق فاخرة وأراضي واسعة، وقد بلغت نسبتها ٢٣٪ من الإعلانات، فضلاً عن استخدامها لإبراز صورة المرأة بطريقة مبهرة، وهي تتمتع بجمال الطبيعة الخلابة والقلل الأنيقة وينطبق هذا أيضاً على الإعلانات التي تركز إطارها داخل القصور الواسعة ذات الديكورات المبهرة ووصلت نسبتها ٣٥٪ وإبراز الطبيعة الخلابة وتوظيف الفتاة

الأنيقة والأطفال والشباب للتأكيد على السلعة، حيث وصلت نسبتها ٣٥٪ واستخدام ديكورات الحمامات الأنيقة، وما ينطوي عليها من أكسسوارات كالسرايميك وأطقم الحمامات الفاخرة، التي بلغت نسبتها ٥٪، وكذلك المطابخ التي يتم الإعلانات عن أنواع السمن المتنوعة والزيوت بداخلها وفي إطارها فهي متنوعة وحديثة وتعكس مؤشرات طبقة اجتماعية عليا داخل المجتمع المصري والمنازل التي تم في إطارها الإعلان بلغت نسبتها ٣٪، فهي مميزة وذات ديكورات وملاعب تعتبر بعيدة كل البعد عن الواقع الفعلي للمجتمع المصري، مما يجعل المرأة أكثر تطلعا للسلع الاستهلاكية، والإقبال على شرائها تحت وطأة الظروف الاقتصادية للدخل الشهري الأسرى في المجتمع المصري، كذلك الإطار الأسرى يعتبر من الأطر الذي يتم في إطارها عرض الإعلانات فهي أسر ذات سمات معينة من حيث الطبقة والدخل والمظهر الشخصي العام المتمثل في الأناقة الفائقة لكل الأفراد

(*) علشان أبقي على طول جميلة لايد أن بشرتي تكون جميلة ونضرة ويبقى عندى إحساس طبيعي بجمال بشرتي.

والحياة الأسرية المتطلعة للمستقبل، حيث يتمتع بالأمن، وامتلاك حسابات في البنوك ورصيد يضمن الحياة بطول المستقبل إلى جانب ذلك هناك الإطار المتحرر المقصود به هنا علاقات فتيات وشباب ومناظر طبيعية خلابة وحياة منطلقة وراء السلعة (***) للحصول عليها، حيث بلغت نسبتها ٨٪ من الإعلانات التي قدمت داخل نطاق الطبيعة التي تساعد على إثارة الخيال وتدعم الرابطة العضوية بين الطبيعة والسلعة لدى المستهلك سواء أكن فتيات أم شابات أم أطفال لأنهم الفئات هم الأكثر تطلعا لاقتناء كل ما هو جديد.

وهو ما يعنى أن الإعلان من حيث الأطر يدور أو يتمحور حول المرأة لذلك، فيما أن يربطها الإعلان بالطبيعة الخلابة كما فى المنتجعات السياحية، حيث يكون هناك ثالث لدى المستهلك، أو أن المثلث يتكون من إطار داخلى كالمطبخ، أو القصر، أو الاستوديو والمرأة والسلعة. وتظل المرأة جاهزة فى كل الأحوال فى كل الأطر الموجهة للسلعة، هذا بالإضافة إلى أن غالبية السلع المعلن عنها هى من السلع

التي تستهلكها المرأة بالأساس فى مختلف المراحل العمرية.

وإذا تعرضنا للأطراف اللذين يتم الإعلان من خلالهم، وخاصة الفتيات والمرأة بوجه عام حيث يلعب هذا العنصر دور أساسى فى تدعيم الإعلان ويمكن أن نطلق عليهم الإطار المرجعى للفعل **Action Frame of Reference** (وهى إدارة تصويرية استخدمها بارسنوتز لتحليل الانساق الاجتماعية والشخصية، وهنا يركز الأطار المرجعى للفعل على الفاعل من حيث القيم والأهداف التي توجه سلوكه فى مواقف معينة والأطراف هنا يكون هدفهم فى المقام الأول الشهرة داخل المجتمع المصرى لأن الإعلان حلقة الوصل للتمثيل والظهور فى المسلسلات التلفزيونية فيكون الهدف هو الشهرة، وسوف نعرض فيما يلى عينة لتوزيع أطراف الإعلان التي تعكس صورة المرأة فى المجتمع المصرى فى ضوء عينة أطراف الإعلان التي تعكس صورة المرأة التي تعكس المرأة فى المجتمع المصرى فى ضوء عينة الإعلانات التي تم أخضاعها للتحليل كما يلى:

(**) كله بقرش كرينكل. أنت عامل آيه الدنيا لذينة معاك مبسوط ولا آيه بتضحك ولا آيه.

جدول رقم (٣)

يوضح أطراف الإعلان التلفزيوني

أطراف الإعلان	العدد التكرارى	النسبة المئوية
رجل	٢٠	%١٠
رجل مشهور	٣٥	%١٨
أمرأة	٤٥	%٢٣
أمرأة مشهورة	٤	%٢
شباب	٤	%٢
شابات مشهورين	٢٠	%١٠
أطفال	١٢	%٦
أمرأة أجنبية	٥٠	%٢٥
رجل أجنبى	١٠	%٥
أخرى	-	-
المجموعة	٢٠٠	%١٠٠

وإذا تأملنا الجدول السابق نجد أن وكالات الإعلان تعتمد اعتماداً كلياً في الإعلانات عن السلع التجارية على المرأة والفتاة استناداً إلى الاستفادة من معايير الفتاة والجاذبية والجمال إذ نجد أن نسبة الرجال والشباب تمثل ٣٥% من حجم الإعلانات حيث اشترك الرجال بنسبة ١٥% والرجال المشهورين (ممثلين ولاعبين كرة) بنسبة ١٠% ورجال أجانب بنسبة ٥% كان النصيب الأكبر للمرأة، والمرأة الشابة بالتحديد. ومن ثم فقد كان أطراف الإعلان من النساء بنسبة ١٨% والمرأة المشهورة (الممثلات) بنسبة ٨% أما الفتيات الشابات فى سن الشباب فكانت نسبتهن ٣٣% من حجم الإعلانات والأطفال بنسبة ٦% أما المرأة الأجنبية التى تعكس معايير الجمال العالية فكانت نسبتها ٥% ولو تأملنا نسبة حضور المرأة فى الإعلان لوجدناها بلغت

٦٤٪، أى أن ثلثى الفاعلين الموجودين فى الإعلان من النساء بفئاتهم العمرية المختلفة، وتبايناتهم الاجتماعية العديدة، الأمر الذى يشير إلى أن القائمين على الإعلان يستخدمون عادة الخطاب العاطفى، وفى هذا الإطار تعتبر المرأة هى رأس الحربة لاختراق البناء السيكولوجى للمشاهد، وبخاصة من خلال أبعاده العاطفية والغريزية.

ومن هنا نجد ما أكد عليه على ليله حول اهتزاز السياق القيمى للمجتمع والذى يتجلى فى التناقض المتعلق بالنماذج الواجب إحتذاؤها إذ نجد الشباب فى فترة الإعداد والتكوين عادة ما يستوعبون من خلال وسائل التنشئة نموذجاً معيناً يسير بناءً عليه فى المجال الاجتماعى أيا كانت طبيعة هذا النموذج ومن ثم وجدنا أن التنمية والتفاعل داخل الواقع محكوماً بتوجهات متباينة للغاية، ومن ثم فمن الطبيعى أن يكون لهذا التباين تأثيره على الشباب فأصبحت ثقافة الاستهلاك

وانتشارها بين الشباب أحد الظواهر الهامة حيث نلاحظ تأكيداً من قبل الشباب على الاستهلاك (١٨) أيضاً من خلال المقابلات مع بعض الفتيات أوضحت أنهم يحاولون باستمرار شراء أى شىء جديد يعلن عنه فى التلفيزيون (علشان أجربه إذا كان كريم، أو شامبو)، أو أتذوقه لو كان (طعام، أو حلوى)، وتأكيداً منهم أنهم دائماً فى محاولة للتردد على المطاعم المعلن(*) عنها لأنها أصبحت بمثابة مكان للقاء خارج المنزل.

ولو تأملنا مصاحبات الإعلانات التلفيزيونية والعناصر المتضمنة فيه لزيادة فاعلية تأثير الإعلان، كإستخدام صور المعروضات والتأثير الذى تحدثه كذلك صور ومعرضات الطعام، والكاريكاتير المصاحب، والديكورات والأكسسوارات والسيارات واللنشات واليخوت والبحار والأشجار. وفى محالة التعرف على المصاحبات التى يكثر إستخدامها فى الإعلانات فإننا نعرض لمعطيات الجدول التالى:

(١٨) على ليله ، مرجع سابق، ص ٣٦.

(*) ماكرونالدز ، كى، أريز.

جدول رقم (٤)

يوضح مصاحبات الأعلان التليفزيونى

النسبة المئوية	العدد التكرارى	مصاحبات الإعلان
١٨%	٣٥	صور
٥%	١٠	رسوم
١٨%	٣٥	ديكورات
١٨%	٣٥	سيارات
٨%	١٥	يخوت ولتشات
٥%	١٠	بخار
٢٥%	٥٠	مناظر طبيعية وأشجار
٥%	١٠	حيوانات
-	-	أخرى
١٠٠%	٢٠٠	المجموع

والتأمل لمعطيات الجدول السابق المستند إلى المعطيات الناتجة من تحليل الإعلانات التى توظف المرأة لأغراض الإعلان عن السلع، نجد أن الصور من المصاحبات التى تدعم الإعلان، حيث كانت نسبها، أى نسبة الصور المصاحبة ١٨٪ وذلك لإضفاء الطابع الموضوعى على الإعلان، غير أن استخدام الرسوم بلغت نسبة ٥٪ لأن التعرض للصورة أعمق وأشد تأثيراً من الرسوم، وإن كانت الديكورات الفاخرة بما تحمل من تحف وتماثيل وطلاء حوائط وستائر ومفروشات وأرضيات ساحرة وصلت نسبتها ١٨٪ لأنها من العوامل الأكثر تدعيماً للإعلان، كذلك استعراض للسيارات حيث كانت نسبتها ١٨٪، وذلك لإضفاء البعد الاستهلاكى والطبقى على الإعلان مما يجعله أكثر أبهاراً واستخدام اليخوت واللنشات أيضاً من المؤثرات

القوية التي أستخدمت لتدعيم فاعلية الإعلان حيث بلغت نسبة استخدامها ٨٪ ومناظر البحار وما تحملها من طبيعة خلابة وجذابة لتصبح أكثر تدعيماً وتأثيراً، حيث بلغت نسبتها ٢٥٪، أما استخدام الحيوانات الأليفة فقد وصلت نسبتها ٥٪ ومما سبق نجد أن مصاحبات الإعلان توظف لتدعيمه بجانب استخدام صورة المرأة فيه كما أشارت الفتيات (فإن الإعلانات دي جذابة وجميلة وشيك والواحد بيحب يتفرج عليها، ولما يقبل على شراء السلعة المعروضة في هذا السياق يتخيل نفسه زى الفتاة اللي بتعرض السلعة). ويعنى ذلك أن هذه المصاحبات تعتبر من العناصر الجوهرية لتدعيم السلعة.

فإذا تأملنا المصاحبات الاعلانية، وهي العناصر التي تسهم بقدر ما في تعميق تأثير الإعلان، فسوف نجد ذات طابع إستهلاكي بالإساس، فمن ناحية نجد بعض العناصر كاللنشات والسيارات واليخوت تعبر عن توعية حياة مترفة تمارسها الشرائح ذات المستويات الاقتصادية الأعلى، وهي المستويات التي تشكل مصادر لثقافة الاستهلاك في المجتمع، بالإضافة إلى ذلك هناك المناظر الطبيعية الخلابة كالمناظر

الطبيعية والبحار وهي بالطبع تشيع في النفس حالة من الاسترخاء، ومن ثم فهي أقرب إلى الاستهلاك منها إلى الانتاج، الأمر الذي يعنى استغلال مصاحبات الإعلان ذات الطبيعة الاستهلاكية بالأساس لتعميق الطابع الاستهلاكي للإعلان.

ثانياً: فئات المضمون: وهي تتعلق بأنماط السلع المعلن عنها بهدف اقناع جمهور المتلقين بأفكار وآراء معينة والتأثير في سلوكه حتى يقتربوا إيجابياً من السلعة ويمكن أن نعرف الإعلان من هذا المنطلق على أنه اتصال اقناعي بوجهه القائم بالاتصال عن قصد لأحداث تأثير مركز محسوب على اتجاهات وسلوك مجموعات معينة ومستهدفة من الجمهور لاستثارة الدوافع والحاجات لديهم بما يتسق مع الدعاوى الاقناعية (١٩) وأستناداً إلى ذلك فقد حاولت الدراسة الحالية تنميط فئات المضمون إلى فئات فرعية كأنماط السلع الموجهة للمرأة والموظفة باستخدام المرأة كوسيط اعلاني، مما يبرز القيم المظهرية في أقصى صورها، ومما يدعم الدور الاستهلاكي للمرأة المصرية أكثر من الدور الإنتاجي، وهذا ما سوف توضحه من خلال أستعراض معطيات الجدول التالي:

الجدول رقم (٥)

يوضح أنماط السلع الموجهة للمرأة

النسبة المئوية	التكرار	أسلوب الإعلان
١٠%	٢٠	ملابس*
١٨%	٣٥	مستحضرات تجميل ومنظفات شخصية
١٠%	٢٠	سلع غذائية استهلاكية
١٠%	٢٥	مساحيق ومنظفات منزلية
٦%	١٢	مشروبات وعصائر
٨%	١٥	سلع كمالية منزلة
٤%	٧	سلع غذائية ضرورية
٨%	١٥	سلع وحلويات موجهة للأطفال
٤%	٨	مساكن صيفية
٥%	١٠	سلع منزلية معمرة
٥%	١٠	أدوات تخسيس
٣%	٥	شرائط كاسيت ومسرحيات وأفلام سينما
٢%	٣	حملات توعية
٥%	١٠	مفروشات
٢%	٤	بنوك
٥%	١٠	مطاعم وأماكن ترفيه
-	-	أخرى
١٠٠%	٢٠٠	المجموع

(*) United Colors of Benetton

- NagNaf.

- Mexx.

- Daildress.

- BTM.

- Electre.

يعكس اختزالاً مقصوداً وموجهاً لأدوار المرأة بنفسه لأدوار هامة للأسرة والمجتمع (٢٠).

كذلك نجد أن المشروبات والعصائر بلغت نسبتها ٦٪ والسلع الكمالية المنزلية ٨٪ أما السلع الضرورية والموجهة للإستهلاك الأسرى فقد بلغت نسبتها ٤٪. وهذا يدعم المقولة التي تذهب إلى أن الإعلان يركز على السلع الاستهلاكية الإستفزازية للجماهير المصرية. أما الحلويات الموجهة للأطفال (الشيكولاته - اللبان - المصاصة - جيلي كولا) فبلغت نسبتها ١٥٪، وبلغت نسبة المساكن الصيفية للترفيه نحو ٤٪ مع العلم أن مصر تعاني من أزمة المساكن وخاصة مساكن الشباب ولكن الإعلانات تركز على الأماكن الترفيهية للأسرة المصرية، وبلغت نسبة السلع المعمرة الخاصة بالمنزل في الإعلانات نحو ٥٪ أما أدوات الرشاقة والتخسيس الخاصة بالفتاة العصرية على حد أشادة بعض الفتيات أنهم يحاولون

ويدعم تأمل معطيات الجدول السابق المقولة القائلة بأن الإعلانات التلفزيونية تصور المرأة كموضوع للجنس دائمة الاهتمام بمظهرها وأناقته لتكسب إعجاب الرجل، كما تستغل الإعلانات صورة المرأة وصورتها كأداة لجذب وإغراء الرجل، وتشجيعه على الإستهلاك وقد نجد أن نسبة الإعلانات عن الملابس والأزياء الموجهة للمرأة بلغت ١٠٪ من حجم الإعلانات موضع الدراسة كذلك نجد أن مستحضرات التجميل (*) والعناية بالبشرة والمنظفات الشخصية الموجهة للمرأة بلغت نسبة ١٨٪ أما فيما يتعلق بقيم الإستهلاك فنجد أن السلع الغذائية الاستهلاكية قد بلغت نسبة ١٠٪ فضلاً عن المساحيق والمنظفات المنزلية بلغت نسبة ١٠٪ وهذا ما يدعم ما أشار إليه عبد الباسط عبد المعطى من أن الأدوار الإعلامية المرغوبة للمرأة تكاد تتمحور بشكل عام حول المرأة الجميلة الودیعة، التي تتفانى في أرضاء الذكور وتربية الأبناء وأعمال المطبخ ومع أهمية هذا الدور في حياة الأسرة إلا أنه

(١) عبد الباسط عبد المعطى، منظومة القيم الثقافية والاجتماعية للإسرة العربية بين الواقع والإعلام، جامعة الدول العربية، ندوة الإعلام وقضايا الأسرة والمرأة، ١٩٩٨، ص ١٣.

(٢) متعة الانتعاش صابونة برائحة الفواكه، شكلك هایل ملكة جمال یجد علشان يستعمل صابونة لوكس

اقتنائها لأن هذه الأدوات تساعدهم للوصول إلى مقاييس الجمال المطلوبة. وقد وصلت نسبة شرائط الكاسيت والمسرحيات والأفلام نحو ٣٠٪، فضلاً عما تتضمنه من أغنيات ورقصات وألفاظ وحركات بعيدة كل البعد عن معايير وقيم المجتمع المصري.

وقد بلغت نسبة حملات التوعية الصحية الخاصة بالمرأة، وهي الموجهة من قبل الدولة سواء أكانت حملات لتنظيم الأسرة، أو للتوعية من بعض الأمراض والأخطار فهي تحمل طابع الجدية والموضوعية. وقد أشارت عينة الدراسة أنها (يعني إعلانات ملهاش معنى).

أما إعلانات البنوك فوصلت نسبتها إلى ٢٪، وكانت توظف المرأة للحث على قيم الادخار والاستثمار داخل البنوك أما المطاعم وأماكن الترفيه فوصلت نسبتها ٥٪ من جملة الإعلانات، ومنها كتاكيت، فرايد شيكن، ماكدونالدز، وهي شركات أمريكية صاحبة أسماء كبيرة في مجال السلع الاستهلاكية فهي قادرة على تسويق

منتجاتها. وهي توظف الشباب لأغراض التسويق وأيضاً للإقبال على الاستهلاك حيث لا يتبع هذه المحلات ضروريات الحياة ولكنها تهتم بأساليب الحياة وهو أسلوب جديد ينقلنا من مستوى الروح إلى الجسد (٢١) ومن ثم نجد الإعلانات تقدم المرأة والسلع الموجهة لها كجنس وأنثى فقط وليس ككائن اجتماعي يرتبط ويؤثر في واقع المجتمع اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً فهي في مفهوم الإعلانات امرأة جميلة مستهلكة تسعى لجذب الرجل وتفتقر في أغلب الأحيان إلى التفكير المنطقي فهي هدفها الجمال والإستهلاك وكان للإعلان دوراً في تدعيم الصورة الاستهلاكية على حساب صورة المرأة العاملة والمنتجة وصورتها التقليدية (الأم - الزوجة - ربة المنزل).

بالإضافة إلى ذلك فإننا نجد أن الهدف الذي يسعى الإعلان إلى تحقيقه، أو الغاية المطلوب الوصول إليها. بأعتبار أن أي جهد جماعي لابد أن يكون له هدف أو أهداف يتجه إليها وهو الذي يتعلق بالغاية التي يراد تحقيقها، وهو ما سوف نتعرض له من خلال معطيات الجدول التالي:

(٢١) بنجامين بارنر، عالم مارك الموجهة بين التأقلم والعملية، ترجمة أحمد محمود، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٥، ص ١٢٦.

جدول رقم (٦)

الأهداف التي يسعى الإعلان إلى تحقيقها

أهداف الإعلان	العدد التكرارى	النسبة المئوية
نمو صحى	١٥	%٨
نمو بدنى	٧	%٤
نمو ثقافى	٣	%٢
نظافة	٢٠	%١٠
أهتمام بالمظهر العام	٥٥	%٢٨
وعى تكنولوجياى	١٠	%٥
الترويج للسلعة	٨٠	%٤٠
استثمارات	١٠	%٥
المجموع	٢٠٠	%١٠٠

وإذا تأملنا معطيات الجدول السابق نجد أن الإعلانات الموجهة للمرأة بهدف الوعى الصحى بلغت ٨٪ والنمو البدنى ٤٪ والثقافى ٢٪، وهذا ما يؤدى إلى انفصال بعض الفتيات والشباب عن الواقع الفعلى للمجتمع والتأكيد على الدور الأثوى للفتاة الشابة التى مهمتها أمتاع الرجل، والتزين والتجميل، إذ نجد أن من أهداف الإعلان تنمية وعى المرأة بالنظافة وخاصة الشخصية حيث وصلت نسبتها إلى ١٠٪ والإهتمام بالمظهر العام كما ذهبت منه ٢٨٪ ومن ثم هذا الجانب يؤكد أن من أهداف الإعلان تنمية الدور الأثوى للمرأة لكسب معركتها مع الرجال، أما الأهداف التى تتعلق بالوعى التكنولوجى فقد بلغت نسبتها ٥٪ والترويج للسلعة ٤٠٪ والاستثمارات ٥٪، وهذا يؤكد أن هدف الإعلان الأساسى هو الترويج للسلعة، والوصول إلى أعلى معدل استهلاكى لها، حيث وصلت نسبتها ٤٠٪، ذلك أن

الهدف النهائي يتمثل فى الربح بصرف النظر عن الوسائط المستخدمة للوصول للهدف .

فإذا تأملنا نسبة الإعلانات الموجهة للسلع الموجهة لاستهلاك المرأة بلغت ٧٨٪ من الإعلانات وهى نسبة عالية للغاية إذا قورنت بنسبة ٥٪ لتنمية الوعى التكنولوجى، أو ٢٪ المتعلقة بتنمية الوعى الثقافى الأمر الذى يشير إلى أن الإعلان التلفزيونى برغم الجوانب الإستهلاكية التى تخاطب بدورها القاعدة الغريزية عند المرأة وعند البشر فى المجتمع عموماً. ذلك يحدث فى مجتمع أحوج ما يكون إلى الإنتاج لعلاج مستويات العجز فى

ميزانيته، وكذلك يحدث فى نطاق مجتمع المرأة التى تسعى للحصول على مراكز مساوية للرجل فى الحقوق والواجبات، لتساعد فى دفع قاطرة المجتمع إلى الأمام، وهو ما يشير فى النهاية إلى أن الإعلان بذلك يسير فى اتجاهات مضادة لاحتياجات المجتمع.

وفى محاولة لتحليل العوامل الإيجابية والسلبية المرتبطة بالإعلان التلفزيونى الموجه للمرأة من حيث طبيعة الأهداف التى يحاول تحقيقها، وفى محاولة للتعرف على الجوانب الإيجابية والسلبية للإعلانات فإننا نعرض لمعطيات الجدول التالى:

جدول رقم (٧)

بعرض للجوانب الإيجابية والسلبية للإعلان التلفزيونى

طبيعة الإعلان	العدد التكرارى	النسبة المئوية
إيجابى	٤٥	٢٢٪
سلبى	١٥٥	٧٨٪
المجموع	٢٠٠	١٠٠٪

إلى سيادة النظرة الشخصية الضيقة في ثقافة الفتيات من خلال مبدأ الغاية تبرر الوسيلة.

كذلك توصلت الدراسة إلى أن ثقافة اللغة الأجنبية والكلمات الأجنبية التي تردد من خلال الإعلانات أصبحت هي التي تشكل ثقافتهم اللاتي يتفاخرن بها، وكذلك حرصهم على التعرف على نماذج من الفنانين الغربيين وهو ما يعكس قيم المظهرية، والشكلية التي طغت على سطح المجتمع المصري، وهي قيم تتعارض مع الأهداف التنموية ومع الاهتمام الضروري والواجب بتكوين فتيات مستقلات يهتمين بجوهر الأمور لا بشكلها ويتسمن بالجدية والعمق.

ذلك يعنى ضرورة إهتمام المسؤولين بوضع خطط واجراءات مشددة خاصة فيما يتعلق بمضمون الإعلانات، وذلك لتدعيم دورها وتقديم صورة إيجابية للمرأة. فاستخدام صورة المرأة في الإعلانات كما هو الآن يتم لجذب المشاهدين بالصورة والحركة من خلال استخدام جسد المرأة

ومن خلال قراءة معطيات الجدول نجد أن نسبة محدودة من الإعلانات هي التي ظهرت فيها المرأة بأدوارها التقليدية التي تقوم في إطارها بالأعمال المنزلية، حيث تهتم بشئون المنزل. إما أدوار الفتاة الشابة فهو الأدوار المطروحة بصورة خطيرة، وهو دور المرأة وكأننى تسعى للاستهلاك الترفى والبذخ الشديد والتي تشغل بالشكليات والتقليد الأعمى المرفه أو الباحثة دائماً عن الاناقة والزينة. وهذا كله يدعم قيم المظهرية والشكلية والسطحية وفي هذا الإطار وصلت طبيعة الإعلانات السلبية نسبة ٧٨٪ فى مقابل نسبة ٢٣٪ كانت الإعلانات ذات طبيعة إيجابية فضلاً عما أشارت له فتيات العينة من أن فتاة الإعلان شكلت بالنسبة لهن مثل أعلى وأن غالبيتهم يحاولن التشبه بهن فضلاً عن المحاولات المستمرة للتعرف على كل منتج جديد، كذلك ازدهار الطموحات المتعلقة بالأدوار الوظيفية التى تحقق دخل سريع ومريح، فضلاً عن تغير نظرتهم إلى العمل وإلى أدوار المرأة حيث توصلت الدراسة

ذات الطابع الشعبي كالمنظفات وخاصة منظفات المنازل والسمن والزيت هدفها السعى وراء السلعة وهى فى نفس الوقت محبة وحريصة على الزوج والأولاد.

٤ - استخدام الرجال فى الإعلانات ذات الطابع التكنولوجى والمؤسسات الرسمية هم اللذين يمارسون الأعمال والفتاة تستخدم فى التأثير على الحصول على المنتج وهذا بدوره يعنى أغفال دورها فى إنها شريك فى الإنتاج وبناء الأسرة واتخاذ القرار السياسى ومختلف جوانب الخلق والإبداع الفكرى.

٥ - تقديم صورة المرأة والفتاة كجنس وأنثى ككائن اجتماعى يرتبط وتؤثر فى واقع المجتمع اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً.

٦ - استخدام العديد من الوسائط لتشويه صورة المرأة وإبرازها كأنها موضوع للجنس فهى تهتم فقط بجمالها وجسدها حيث أن هذا مرغوب من الرجل.

ومن ثم تتناول الدراسة الحالية الإشارة إلى أهمية الدور الذى يقوم به القائم بالاتصال من حيث تأهيله وتدريب

للتأثير على المشاهدين ، ومن خلال إيماءات وإيحاءات تصل أحياناً إلى خدش الحياء العام ، والخروج على العادات والتقاليد.

نتائج عامة :

بعد أن عرضنا لصورة المرأة فى الإعلانات التلفزيونية وجوانب وأبعاد الإعلان وتأثيره عليها وتوظيفها لها كوسيلة وسلعة وكمستهلك فيأتنا نبرز النتائج التالية :

١ - إهتمام الإعلانات التلفزيونية بتوظيف الفتيات لأغراض التسويق وإبراز الاهتمامات المتعلقة بالأنوثة على حساب الأدوار الأخرى للفتاة الجادة المهمة بدراستها ، وثقافتها والمتمتعة بالخلق الحسن والإبداع الفكرى والفنى .

٢ - الاهتمام بإبراز الأدوار التقليدية فى الإعلانات للمرأة كربة منزل وطاهية ومهتمة بشئون ونظافة المنزل على حساب الأدوار الأخرى الاقتصادية مثلاً فى تدبير شئون الأسرة والأدخار.

٣ - إبراز صورة المرأة الريفية ، أو الصعيدية ، وربطها بالتكالب على السلع

مهاراته واتجاهاته نحو المرأة، وعلى ذلك فهناك مجموعة من الاعتبارات لابد أن تراعى عند اختيار القائمين بالاتصال فى مجال الإعلام النسائى وهى:

١ - تنظيم برامج تدريبية خاصة للعاملين فى الإعلام النسائى وتزويدهم بالمهارات اللازمة لأداء عملهم، بالقيم المرغوب التأكيد عليها عند تناوله قطاع المرأة.

٢ - من الضرورى أن يراعى أن يكون اختيارهم من بين من يتمتعون بمهارات فنية كافية ويحرصون على مستوى أخلاقى عالى، ويتصرفون بوحى من أحساسهم بمسئولياتهم الاجتماعية.

٣ - العمل على رسم السياسات الإعلامية الخاصة بالمرأة ووضع الخطط، وتنفيذها فى شكل برامج أو مواد إعلامية (صحفية - إذاعية - تلفزيونية أو سينمائية ... الخ).

٤ - العمل على توفير المعلومات العلمية الدقيقة والصحيحة عن الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للمرأة،

وإتاحة الفرصة للإطلاع على الوثائق والبيانات المتصلة بذلك .
رؤية مستقبلية خاصة بالمرأة:

ونحن فى بدايات الألفية الثالثة وفى ضوء التطور التكنولوجى وعصر المعلومات ومع معطيات العالم المتغير الذى نعيشه فى القرن الحادى والعشرين فإن السياسات الاجتماعية لابد أن تكون عالمية حتى تكون ذات فاعلية .

وسوف نتعرض لبعض القضايا الهامة فى هذا المجال نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر.

١ - قضية الوعي بقضايا المرأة ودورها فى التنمية الاجتماعية تكون فى مقدمة السياسات الإعلامية للمجتمع فلا بد من زيادة وعى الأفراد بواقعهم، وأدوارهم الجديدة عليهم التى تفرضها ظروف ومقتضيات العصر، وتساعد على تثبيت وتعميق القيم والمفاهيم المتحدثة للنهوض بالمرأة والوعى بدورها وبأهمية مشاركتها فى تطوير المجتمع وتنميته .

٢ - إعادة بناء هياكل الإنتاج بشكل

علمي مخطط يسمح باستيعاب مختلف القوى البشرية القادرة على العمل داخل عملية الإنتاج بشكل منظم مما يدفع بالمجتمع إلى الانتقال من حالة التخلف إلى حالة أكثر تقدماً وهذا بدوره يستلزم تغيير أساسي في البناء الاجتماعي للمجتمع بكل ما يتضمنه من نظم ومؤسسات وعلاقات يتم في سياقها تغيير بناء القوة، وأنماط السلوك القائم وما يرتبط بهما من أفكار ومفاهيم وقيم.

٣ - التنمية في المقام الأول هي تنمية بشرية لأن الهدف العام للتنمية الشاملة والمستدامة هو إعداد البشر لتمكينهم من تغيير الواقع، وتقبل واستثمار نتائج هذا التغيير فلا بد من تحرير المجتمع وتضاهي الجهود للارتفاع بمستوى معيشة الأفراد والتحرر من الجهل والعوز وعدم المساواة والتمييز وسيادة النظام الأبوي الذي يقصد به هيمنة الرجل على المرأة وهيمنة الكبار على الصغار.

٤ - لابد من إزالة الصعوبات والمعوقات التي تعترض مشاركة المرأة في

الحياة الحزبية ومنها المضايقات وشراسة المعاملة التي تتعرض لها وهي بصدد الانتخاب أو تسجيل اسمها في الجداول الانتخابية وعدم وجود ضمانات للعمل السياسي تحمي هيئة الناخبين يضاف إلى ما سبق ملاحقة الأجهزة الأمنية للمعارضين السياسيين ومنهم السيدات فضلاً عن إجراءات القمع التي تتعرض لها السيدات المشاركات في أعمال التظاهر والاحتجاج وهي إجراءات كفيلة بردع أية امرأة وتفرض عليها السلبية خوفاً من التعرض للعقاب.

٥ - إذا كانت التنمية الشاملة هي الساعية إلى خلق المجتمع الانتاجي لا المجتمع الاستهلاكي فلا بد أن يكون الإعلان الانتاجي ذا طابع يدعو إلى العمل والتخطيط والتنظيم والبعد عن الأعلام الاستهلاكي المبني على التسلية والترفيه المتواصل لأن الثقافة الإنتاجية تدعو الإنسان إلى التفكير وتفتح أمامه آفاق الخلق والإبداع والابتكار والإختراع والعطاء عكس الثقافة الاستهلاكية التي تحطم قيم التفكير والعطاء.

المراجع

- (١) نادية حسن سالم، المرأة العربية ووسائل الإعلام، الدراسات الإعلامية، المركز العربي للدراسات الإعلامية، العدد ٥٨، ١٩٩٠.
- (٢) ليلي عبد المجيد، المرأة والتنمية في مصر، الآفاق والتحديات، مركز دراسات وبحوث الدول النامية، ١٩٩٦.
- علياء شكرى وآخرون، المرأة والمجتمع، وجهة نظر علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٨.
- (٣) Pamela - J - Greedon, Woman in Mass Communication, Sage, Publication, London, 1993.
- (٤) سامية حسن الساعاتي، علم اجتماع المرأة، دار الفكر العربي، ١٩٩٩.
- (٥) سعد الدين إبراهيم، المرأة في الحياة العامة المصرية، مركز ابن خلدون للدراسات الانمائية، بدون تاريخ.
- (٦) فائق أحمد على، عرض تحليلي العدد ٨٩، ١٩٩٧م.
- للاتجاهات الحديثة في دراسة المرأة، صورة المرأة المصرية بين الدراسات النسوية والواقع الاجتماعي، دراسة غير منشورة، ١٩٩٨.
- Donna Allen, Women (٧) Transforming Communications, Sage Publications, London, 1996.
- (٨) على ليله، الشباب العربي، تأملات في ظواهر الأحياء الديني والعنف، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٩٢.
- (٩) محمد عبد الحميد، نظريات الإعلام واتجاهات التأثير، عالم الكتب ١٩٩٧م.
- (١٠) ملفين ط. ديفلير، نظريات وسائل الإعلام، ترجمة كمال عبد الرؤوف، الدار الدولية للنشر والتوزيع، ١٩٩٢م.
- (١١) فرج الشناوي، نظريات الإعلام واتجاهات التأثير، الدراسات الإعلامية، العدد ٨٩، ١٩٩٧م.

tive approaches, London, Alluyn & Bacon, 1997.

(٢٠) سمير محمد حسين، تحليل المضمون، عالم الكتب، ١٩٩٦م.

(٢١) محمد نصر مهنا، مناهج البحوث السياسية والأعلامية، دار الفجر للنشر والتوزيع، ١٩٩٥.

(٢٢) سمير محمد حسين، الأعلام والاتصال بالجمهور والرأي العام، عالم الكتب، ١٩٩٦.

(٢٣) على ليله، الشباب العربي، مرجع سابق.

(٢٤) W. Lawrence . Ibid . Neuma.

(٢٥) عبد الباسط عبد المعطى، منظومة القيم الثقافية والاجتماعية للأسرة العربية بين الواقع والأعلام، جامعة الدول العربية، ندوة الأعلام وقضايا الأسرة والمرأة، ١٩٩٨.

(٢٦) بناجمين بارنر، عالم ماك المواجهة بين التأقلم والعولة، ترجمة أحمد محمود، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٥م.

Jmes Curran, Mass-(١٢) media and society . London Arnold 1996.

(١٣) محمد عبد الحميد، نظريات الأعلام، مرجع سابق.

انظر :

Clifford. Christans, (١٤) Michael Taber, Communication Ethics and universal values, Sage 1997.

(١٥) نادية حسن سالم، مرجع سابق.

(١٦) المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجناائية، المجلة الاجتماعية القومية، العدد ٣٢، عدد خاص عن المرأة سبتمبر ١٩٧٥م.

(١٧) نادية حسن سالم، مرجع سابق.

(١٨) جيهان رشتى، أجهزة الأعلام والصورة السلبية التي تفرضها للمرأة مجلة الأذاعات العربية، العدد ١٠٥، ١٩٧٨م.

(١٩) W - Lawrence Neu- men, Social Research Methods qualitative and quantita-

قضية الاتجار بالرق

في الدولة المصرية عام ١٨٨٤م

د. نازك زكى *

يعرض هذا البحث لقضية شغلت حكام مصر منذ تولى محمد علي السلطة، وبعد أن جاء بعده سعيد باشا، وإسماعيل باشا. هذه القضية هي «الاتجار بالرق» التي لم يوافق عليها، بل واجتهد في منعها هؤلاء الحكام. وتدعو طبيعة هذا البحث إلى تناول عدة جوانب تتصل بهذه القضية وهي:

١- معاهدة ١٨٧٧م ومنع تجارة الرق، والأمر النظاري الصادر عام ١٨٨٠م.

٢- مجريات القضية.

٣- الصراع الدولي حول القضية: إنجلترا وإيطاليا.

٤- أثر القضية على الحركة الوطنية.

* مدرس التاريخ الحديث، بكلية البنات، جامعة عين شمس.

(١) معاهدة ١٨٧٧ ومنع تجارة الرق

والأمر النظارى الصادر عام ١٨٨٠

كان الاتجار بالرق ممنوعاً منذ عهد محمد على، ولكن هذا المنع لم يكن إلا إسمياً، وبقيت تجارة الرقيق في السودان قائمة إلى عهد سعيد باشا بعين الحكومة وبصرها وبتأييد موظفيها، وكان يتولاها تجار أقوياء لهم بيوت تجارية كبيرة تتجر في حاصلات السودان وفي الرقيق، وتربح من كل ذلك بالأرباح الطائلة .

وكان تجار الرقيق - لهم من النفوذ والسطوة والمال - يقيمون في مختلف الجهات معاقل حصينة اتخذوها مراكز للتجارة واصطياد الرقيق (١).

فلما تولى إسماعيل حكم مصر اعتزم أن ينضم إلى حركة العاملين على تحرير الأرقاء في أنحاء العالم وأن يكتسب ثناء الإنسانية في مقاومة تجارة الرقيق وبذل جهداً كبيراً في هذا السبيل، ولكنه كان يعلم علم اليقين أن إبطال التجارة في الرقيق يستوجب أولاً إبطال الرق بصفته حالة اجتماعية .

ويرى كرومر أن العبودية المنزلية مستقلة تماماً عن تجارة العبيد لأن العبد في ظل السيطرة العثمانية يفقد أهليته مما جعل

الأوروبيين يفقدون حاستهم العدلية (٢).

ولكن إسماعيل لم يكن يستطيع أن يصدر أمراً بإبطال الرق لأن تقاليد الشعب ومصالح جانب عظيم من الناس تقف في صف الرق وتدافع عنه (٣).

ومن هنا كان على إسماعيل الاستناد إلى قواعد دينية أو عرفية يعترف بها رعيته حتى لا يثيرهم عليه فاستند إلى مبدأ لا يمكنهم الاعتراض عليه وهو المبدأ الخاص بجواز تحرير كل عبد تساء معاملته فأصدر بعد توليه الحكم أمراً بتحرير كل عبد أو أمة يثبت على سيدهما أنه أساء معاملتهما (٤).

وفي عام ١٨٦٣ أرسل إلى «موسى باشا حمدى» حاكم السودان يأمره بتعقب تجار الرقيق ومحاربتهم فصعد الحاكم بالامر وضبط سبعين سفينة مشحونة بالأرقاء بين إقليم (كاكا) وإقليم (فاشودة) وأطلق سراحهم وأعادهم إلى بلادهم واعتقل التجار الذين جلبوهم ولم يفرج عنهم إلا بعد أن أعطوه العهود والمواثيق ألا يعودوا إلى النخاسة مرة أخرى (٥).

وبلغ من اهتمام إسماعيل بهذه المسألة أنه عين شريف باشا (الذى كان ناظراً

للداخلية) مديراً لشركة العزيزية التي أسسها الخديوى سنة ١٨٦٣. لانتهاكها بنقل العبيد عن طريق مراكبها من أجل تشديد المراقبة على مراكب الشركة لمنع نقل العبيد عليها كما أصدر تعليماته لإقامة الدوريات العسكرية على النيل الأبيض من أجل القضاء على هذه التجارة (٦).

ويجب أن نقول إن عمل إسماعيل هذا كان في حاجة إلى شيء من الحكمة والروية فإن تجارة الرقيق كان يقوم بها أناس أقوياء في السودان لهم من أعيان البلاد أنصار وتتألف منهم طبقة كبيرة من الأهلين.

كانت هذه التجارة مصدر ثروتهم فضلاً عن أن الأيدي العاملة في الزراعة ورعى الماشية كان معظمها من الرقيق .

وقد ألف أعيان السودان والطبقة المتوسطة من أهله استخدام الأرقاء كأتباع لهم وموال، ونظموا حياتهم على هذا الأساس فمفاجأة السودان بتحرير الأرقاء دفعة واحدة كانت مجازفة لا تحمد عواقبها.

هذا إلى أن الخديوى قد جعل على رئاسة مقاومة الاتجار بالرقيق جماعة من الأجانب فاستثار وجودهم عواطف الأهلين

الدينية وكراهيتهم للحكومة، فاجتمعت هذه العوامل وكانت من أسباب قيام الثورة المهدية .

فالأمر إذن كان في حاجة إلى التأنى والحكمة، واعتبر ذلك أن الحكومة الإنجليزية حينما قررت إبسطال الرقيق في أملاكها خصصت عدة ملايين من الجنيهات لتعويض موالى الأرقاء المحررين.

فكان من الواجب على إسماعيل باشا أن يأخذ في مشروعه بالهواذة وبعد النظر وحسن السياسة لكنه لم يفعل. واعتزم مقاومة تجارة الرقيق ومنع الاسترقاق فحسب فاستهدفت الحكومة العداء لطبقة كبيرة من أعيان السودان والتجار مما ظهر أثره في نجاح دعوة المهدي أوائل عهد توفيق باشا إذ انضم إلى الثورة تجار الرقيق في السودان، بل كان من نتيجة ذلك إثارة الطبقة التي كانت مصر تعتمد عليها في السودان (٧).

ومن مساعى الخديوى لتأكيد الحقوق المقررة لمصر على طول الساحل الصومالى من (رأس غردافوى إلى رأس جافون) لم يكن مبعثها الرغبة في التوسع وامتلاك أقطار جديدة بل كان من دوافعها العزم الأكيد على مكافحة تجارة الرقيق في

مواطنيها الأصلية في السودان مثل (بحر الغزال، دار فو، أقاليم النيل الأعلى، سواكن، مصوع، هرر) ثم إغلاق منافذ تصدير هذه التجارة وهي (موانئ البحر الأحمر وسواكن، تأجورة، موانئ الصومال على خليج عدن وزيلع وبربرة) (٨).

وكانت الطرق السائدة لمنع تحرير الرقيق المشتكين من سوء المعاملة هي اتهام هؤلاء الرقيق بالسرقة لكي لا يتمكنوا من تحرير أنفسهم قبل أن يدفعوا لساداتهم الأموال المسروقة المزعومة .

وأصبحت هذه الحيلة شائعة لدرجة أن الشرطة في بعض الأحيان كانت تطلب من العبد قبل منحه ورقة العتق أن يحضر شخصاً يضمّنه أمام الشرطة، أو يكون مسئولاً عنه إذا ما اتهمه سيده بالسرقة (٩).

وكاد الأمر الذي أصدره إسماعيل يصبح مجرد حبر على ورق فما من عبد نجح مطلقاً في إثبات دعواه، ولا نجح أحد في تحرير عبد أراد تحريره بهذه الوسيلة خاصة وأن شعور الشرطة والقضاء كان في جانب السادة بل إنهم أنفسهم كانوا من ملاك الرقيق أيضاً وبذلك تعذر المطلوب منهم وهو تنفيذ هذا الأمر (١٠).

ولكن رجال السياسة البريطانيين لم يكن ليرضيههم هذا القتل وأن إسماعيل باشا كان يحارب هذه التجارة بمفرده ولم يؤيده سوى شريف باشا وأنجاله الأمراء حيث بدأت بريطانيا تتدخل في المستوى الرسمي لإبطال الرق في مصر.

وقد تمثل التدخل البريطاني في الضغوط الدبلوماسية التي كانت تلقى على عاتق الحكومة المصرية لمحاربة تجارة الرقيق عن طريق الإجراءات التي قام بها القناصل البريطانيون بمعرفتهم لتحرير العبيد الذين يلجأون إلى القنصلية دون الرجوع إلى الحكومة المصرية (١١).

كما أن بعض القناصل قد أساءوا استخدام هذه السلطات التي منحت لهم وذلك بتحريرهم كل عبد يتقدم إلى القنصلية دون تحقيق شكواه، ونتيجة لذلك ضجت العائلات الكبرى بشكواهم إلى الخديوي إسماعيل معترضين على ما يفعله وكيل القنصل في مدينة المنصورة فما كان من إسماعيل إلا أن تدارك الأمر بتعويضهم مالياً مقابل عبيدهم المحررين، ثم أصدر أمراً بتضييق سلطة القناصل في تحرير الرقيق واقتصارها على عتق من يثبت فعلاً سوء معاملته عن طريق السلطات المحلية .

كما أن هناك حالات تحرير أخرى قام إسماعيل باشا بتعويض أصحابها فنجده يصدر أمرا إلى المالية في (٢٩ ديسمبر ١٨٧٤) بصرف مبلغ ٢٦٩٤١ قرشا من خزينة مديرية الغربية ثمن العبيد الذين يطلبون الحرية، وتكليف محمد ثابت باشا مفتش أقاليم الوجه البحري بالإشراف على دفع هذه التعويضات إلى أصحابها.

ولم تذكر الوثيقة «التي اعتمد عليها كاتب الرسالة» سبب تحرير هؤلاء الأرقام هل هو سبب سوء المعاملة وما إذا كان للقناصل دور في ذلك أم لا (١٢).

لا شك أن إسماعيل باشا قام بجهود جبارة منذ اليوم الأول لتوليته الحكم في سبيل إبطال الرق وتجارته، كما قدم الكثير من التنازلات للقناصل الأوروبيين الذين سببوا له كثيرا من المشاكل، وبرغم ذلك فإن بريطانيا استمرت في السعي للحصول على مزيد من الامتيازات في مصر، وقد جرت بالفعل مفاوضات شاقة بين إنجلترا ومصر، وكان هدف إنجلترا من ورائها هو عقد اتفاقية للتعاون المشترك بين البلدين لمحاربة تجارة الرقيق (١٣).

أما مصر فكانت تسعى إلى كسب اعتراف إنجلترا بحقوق السيادة المصرية على

ساحل بلاد الصومال حتى نهر جوبا جنوبا، وقد أسفرت هذه المفاوضات عن موافقة إنجلترا في مارس ١٨٧٧ على أن تشمل السيادة المصرية ساحل الصومال حتى رأس حافون (١٥).

وبناء على هذه الموافقة فقد تم عقد المعاهدة ذات شقين الأول : في ٤ أغسطس ١٨٧٧ وهي الخاصة بمحاربة تجارة الرقيق والثاني : في ٧ أغسطس والخاص باعتراف إنجلترا بالسيادة المصرية على الساحل الصومالي (١٦).

في حين يرى عبد الرحمن الرافعي أن هذه المعاهدة مع الحكومة الإنجليزية احتوت نصوصا تمكن الإنجليز من الانقضاض على سيادة مصر ومصالحها إذ أباحت لهم الرقابة على السفن الحاملة للراية المصرية وتفتيشها وضبطها بحجة تعاطيها تجارة الرقيق فكانت معاهدة لا فائدة منها لمصر ولا خير فيها (١٧).

ومن وجهة نظر كرومر أن الإصلاح الإنجليزي الذي تم في مصر اعتمد على جانبين : -

- الأول : - عدم دخول عبيد مصر .
- الثاني : - سعى إلى تغيير معاملة الأمياد السيئة للعبيد، بجانب منع إقبال

الأسياذ على شراء الكثير من العبيد ويرى أن الخديوى إسماعيل له اليد الطولى فى إنشاء مؤسسة تحرير العبيد، وتعتبر معاهدة أغسطس سنة ١٨٧٧ الخاصة بإلغاء تجارة العبيد فى صالح الحكومة البريطانية فقد نصت على عقوبات صارمة يصدرها المجلس على تجارة الرقيق (١٨).

وقد تولى شريف باشا توقيع المعاهدة نيابة عن الحكومة المصرية مع بريطانيا التى مثلها مستر فيفيان قنصلها العام فى مصر، والمعاهدة مؤلفة من سبع مواد وملحق (١٩).

وقد تعهدت الحكومة المصرية فى المادة الخامسة من هذه المعاهدة بإصدار أمر خاص يكون نصه كالاتى : -

«تحرم تجارة الرقيق حرمانا باتا فى القطر المصرى ابتداء من تاريخ يحدده الأمر، وينص كذلك على العقوبات التى يتعرض لها المخالفون لأحكامه (٢٠).

وفى نفس اليوم الذى وقع فيه شريف باشا هذه المعاهدة أصدر الخديوى مرسوما بإلغاء هذه التجارة وقد نص المرسوم على منع بيع العبيد السودانيين والحبشيين من عائلة إلى أخرى فى القطر المصرى وأن ينفذ ذلك المنع فى مدة سبع سنوات من

تاريخ المعاهدة.

ونص هذا الأمر على معاقبة من يخالف منطوقه بالأشغال الشاقة المؤقتة لمدة خمسة شهور وأكثرها خمس سنوات.

ويؤكد كرومر ذلك بأن بيع العبيد استمر من أسرة إلى أخرى مسموحا به حتى عام سنة ١٨٨٤. أما بعد ذلك التاريخ فيعتبر مسألة غير شرعية (٢١).

ورغم المعارضة التى واجهت إسماعيل إلا أنه عقد المعاهدة وقد تمثلت فى تعنت رجال الدين فى مصر، فقد عارضه فى ذلك شيخ الإسلام ومفتى الديار راعمين أنه مخالف للأصول الدينية وانضمت إليهما فى هذه المعارضة هيئة عموم العلماء بأسرها، ولكن إسماعيل باشا لم يأبه باعتراضهم بل عزل شيخ الإسلام ومفتى الديار وألغى بإلغاء هيئة عموم العلماء إذا استمروا على معارضتهم له فى عقد هذه المعاهدة (٢٢).

وعلى أية حال فقد تم توقيع المعاهدة فى ظروف صعبة بالنسبة لمصر وفى وقت زادت فيه الديون على البلاد واشتدت الأزمة الاقتصادية كما انتشرت روح السخط بين الموظفين والشعب على السواء.

وتضمن البند الأول: تعهدا من حكومتى مصر وبريطانيا بعدم إدخال الرقيق من وإلى مصر وملحقاتها ما لم تتحقق صحة عتقه وحرية.

أما البند الثانى: فقد تضمن تعهد الحكومة المصرية بتشكيل مجالس عسكرية لمحاربة كل من يضبط متاجرا فى الرقيق .

أما البند الثالث: فقد تضمن تعهد الحكومة المصرية برعاية الرقيق المضبوط بأيدي التجار نظرا لصعوبة إعادته إلى بلاده، فتعهدت الحكومة المصرية بذلك.

أما البند الرابع: فيتضمن العمل بقدر الاستطاعة لمنع وقوع المقاتلات بين القبائل الإفريقية والتي ينتج عنها أسر الرقيق والمتاجرة فيه.

أما البند الخامس: فقد تضمن إصدار أمر خديوى بمجرد توقيع المعاهدة يحدد الجزاءات المختلفة لمخالفة أصولها.

أما البند السادس: فقد منح الحكومة البريطانية حق التفتيش والبحث والقبض على أى مركب تكون متعاطية هذه التجارة وتسليمها إلى أقرب مركز تابع للحكومة المصرية لمحاكمة التجار وعتق الرقيق المضبوط معهم.

كما نص هذا البند على المعاملة بالمثل من جانب الحكومة المصرية حيث خول لها حق ضبط وتفتيش السفن البريطانية التى تعاطى هذه التجارة ويتم عندئذ تسليم السفينة وطاقمها لأقرب مركز من مراكز الحكومة البريطانية. أما الرقيق فيجرب عتقه بمعرفة الحكومة المصرية.

أما البند السابع: فحدد بداية سريان المعاهدة فى القطر المصرى حتى أسوان من تاريخ التوقيع فى : أغسطس ١٨٧٧.

أما ذيل المعاهدة فقد نص على قيام الحكومة المصرية بترتيب قلم مخصوص لعتق الرقيق فى كل من القاهرة والإسكندرية وتفتيش وجه بحرى وقبلى، وتكون مهمته بحث الشكاوى التى يتقدم بها القناصل أو العامة أو العبيد أنفسهم والبت فيها، ومنح العبيد أوراق العتق.

وتضمن تعهدا من الحكومة المصرية برعاية العبيد والجوارى المحررين واستخدامهم فى أشغال يتعيشون منها فى الزراعة أو فى الخدمة المنزلية أو العسكرية وإدخال الأطفال فى المدارس أو المعامل الحكومية (٢٣).

ورغم أن اللورد كرومر قرأ قرار اللورد دوفرين فى فبراير سنة ١٨٨٣ الذى ينص

على أنه من الممكن للحكومة المصرية إلغاء العبودية عن طريق قرار من الخديوى نفسه إلا أنه فضل المعاهدة التى عقدت لأنها أكثر رسمية وإلزامها من الطرفين، بل رأى أن تعقد إتفاقية أخرى بين بريطانيا العظمى ومصر سنة ١٨٨٤ لإلغاء تجارة العبيد من مصر وأنحائها تماما وذلك تأكيداً للعدة المسموح بها لتنفيذ المعاهدة الأولى (٢٤).

(٢) مجريات القضية: -

لم تقف جهود مصر الخاصة بمحاربة تجارة الرقيق بموت الخديوى توفيق، فبعد شهور قليلة من تولي عباس حلمي الحكم في ٣ ديسمبر ١٨٩١ عمل على إنشاء بعض المراكز لتكون بمثابة نقاط حراسة على الساحل الغربى للبحر الأحمر لمنع الأعداد القليلة التى يتم تهريبها بين الحين والآخر.

وفى ٢٣ ديسمبر سنة ١٨٩٣ أبدى مجلس شورى القوانين أثناء مناقشته لفحص ميزانية الحكومة اعتراضه على بعض المصروفات الخاصة بالمستخدمين البريطانيين فى الجيش والبوليس وطالب بإلغاء مصلحة «منع تجارة الرقيق» وتكليف البوليس وكذلك مصلحة خفر السواحل بالقيام بأعمال تلك المصلحة ولكن رئيس النظار رياض باشا لم يتفق مع رأى أعضاء

المجلس فى إلغاء هذه المصلحة مراعاة لحاسط إنجلترا ومشيرا إلى أنها لا تزال تؤدى خدمات مهمة للبلاد (٢٥).

ويؤكد كرومر أن العبودية فى مصر رغم استغراق وقت طويل للقضاء عليها إلا أنها كانت فى حالة احتضار أو صراع ويستكمل رأيه بأن تجارة العبيد يمكن أن تتعش مرة أخرى إذا قلت أو ارتخت الرقابة عليها (٢٦).

وكذلك تلك الأعداد القليلة التى تهرب إلى مصر تجد لها مشترين بين قلة من أعيان البلاد لم تنهأ نفوسهم بعد لفكرة الاستغناء عن الرقيق (٢٧)، وقد حدث فى أغسطس سنة ١٨٩٤ أن وصلت قافلة من قوافل جلب الرقيق ببعض من الجوارى السودانيات أنزلتهم فى عزبة بالقرب من أهرام الجيزة وذهب السماسرة فأحضروا ستة منهم وباعوهم لبعض الدوائر والذوات فلما علم ضابط قلم مصلحة الرقيق بمنطقة الأهرام (٢٨) بما حدث بذل كل ما فى وسعه للتحقيق فى المسألة حتى تمكن من القبض على إحدى الجوارى عند طبيب من الأطباء حيث اعترف بشرائها من السماسرة ووقف على وجود الباقي عند أناس آخرين، ومن هنا استدعت مصلحة الرقيق بنظارة الداخلية بعضهم وسألته عن

هذه الحادثة (٢٩).

وتستمر الصحف المصرية في نشر أخبار الحادثة حتى عندما تم إلقاء القبض على النخاسين ما عدا واحد منهم، وعلى السماسرة، ومنهم توصلوا إلى معرفة الجوارى ومن اشتراهن وهم معادتلو «على باشا شريف» الذي اشترى ثلاثا منهن وكل من : «حسين باشا واصف» وكيل الاوقاف سابقا، و«شواربي باشا» والدكتور : «عبد الحميد بك الشافعي» وقد اشترى كل منهم واحدة منهن (٣٠).

وعندما لقي القبض على هؤلاء بناء على أوامر «شيفر بك» مدير عموم أقلام عتق الرقيق والبوليس السرى والعربان» أثير موضوع قانونية حبس المتهمين حيث أن الذكريتو الصادر بمنع الرقيق في سنة ١٨٧٧ بناء على المعاهدة المصرية الإنجليزية المبرمة في ٤ أغسطس من نفس العام كان يعاقب البائع للرقيق وشركائه دون الشارى أما عقاب الشارى فكان قد تقرر وفق منشور صادر عن نظارة الداخلية سنة ١٨٨٠ «رياض باشا» ١٨٧٩/٩/٢١ - ١٨٨٨/٩/١ (٣١).

فلما صدر الأمر العالى بلائحة إعادة ترتيب المحاكم الأهلية في ١٨٨٣/٦/١٤

وأخذ فيه بالنظام القضائى الحديث كان من بين ترتيباته إلغاء أى تشكيلات قضائية أو قوانين أو منشورات سابقة على صدوره .

وبالتالى فإن أى قرارات فى شأن معاقبة مشتري الرقيق، تصدر وفق الأمر الجديد تعتبر باطلة على اعتبار أن المنشور لا يكون فى قوة الأمر السلبى (٣٢).

ولما سئل د . عبد الحميد بك الشافعي عن سبب شرائه للجارية قال أنه أخذها ليستخدمها عنده، وما اشترها ثم استحضر «شواربي باشا» إلى مصلحة الرقيق وسئل فأنكر أنه اشترها أيضا وقال أنه اتخذها خادمة له.

وفى هذا اليوم استدعى إلى المصلحة «على باشا شريف»، وسعادة «حسين باشا واصف» وجرى التحقيق معهما طويلا فأنكر على باشا شريف معلومته بهذا الأمر كلية.

غير أن الجوارى الثلاث اللاتى ضبطن عند شواربي باش وحسين باش واصف والدكتور عبد الحميد بك الشافعي كن حاضرات فى المصلحة فراجعن سعادته واعترفن بأنه هو هذا الذى انتخب منهن ثلاثة وهن فى سراى بالقرب من النيل وهى سراى سعادته الخالية من الساكنين

ولم يكن بها سوى البواب، وأنه بعد قليل من أخذه لهن رد منهم واحدة بدعوى أنها متمارضة واستبدلها بغيرها ثم أتى بسائق العربية التي ركن فيها فاعترف بما ينطبق على أقوال الجوارى وثبت أخذ الباشا لثلاثة منهن.

ثم مثل حسين باشا واصف فأجاب إنما أخذ الجارية ليستخدمها وما اشتراها وكان هذا التحقيق على يد (شيفر بك) الذي حضر من الإسكندرية خصيصاً لهذه الحادثة واستمر التحقيق وقتاً طويلاً.

وبعد أن تبين من التحقيقات ثبوت شراء الباشوات والدكتور للجوارى الست صدرت الأوامر بناءً على معاهدات الرقيق والأوامر العلية الصادرة في هذا الشأن بالقبض على «على باشا شريف»، و«حسين باشا واصف»، وسجنهما وأرسلتا إلى قسم عابدين لسجنهما به.

أما شواربى باشا الذى اتضح أنه سافر إلى قليوب بلده فكتب بالقبض عليه وسجنه كما أمر بالقبض على الدكتور وسجنه حين يحاكم الجميع أمام المجلس العسكرى العالى، وقد أعطت المصلحة ورقة العستق إلى الجوارى الثلاث ليستخدمهن بها من يريد ذلك.

وقد أرسل «شيفربك» إلى مأمور قسم عابدين يوصيه بحسن معاملة على باشا شريف وحسين باشا واصف» (٣٣).

وبناء على قرار الحبس ادعى «على باشا شريف» أنه كان من رعايا دولة إيطاليا أى تمتعه بالرعوية الإيطالية منذ عام ١٨٥٩م (٣٤).

وعندما جاءت الساعة السابعة مساءً فى قسم عابدين حضر الميسوماتسا قنصل إيطاليا وأيد ادعاءه هذا وطلب الإفراج عنه «لحين تمام المخابرة فى هذا الشأن» وعليه فقد أفرج عنه مؤقتاً وذهب إلى سرايه.

أما الاثنان الآخران (حسين باشا واصف - والدكتور عبد الحميد الشافعى) فقد أطلق سبيلهما وأوقفت الإجراءات ليومين أو ثلاثة أيام لدرس نقطة قانونية تتعلق بأمر الرقيق ثم تستأنف ويطبق عليهم القانون كما طبق على سواهم.

وتذكر إحدى الصحف أن «على باشا شريف» ما كان من رغبته إظهار الحماية الطليانية ولكن الذى اضطره إلى ذلك هو أنه بعد ما سجن أراد أن يبعث ببرقية لنوبار باشا «رئيس النظار فلم يتمكن من إرسالها إلى مكتب التلغراف لا بواسطة خادم من خدمة ولا بواسطة غيرهم حيث

بك عاصم المحامي لدى المحاكم الأهلية في الإسكندرية للمفاوضة معهما في مسألة الرقيق المتهم فيها الباشوات، وأمرهم بتشكيل لجنة للنظر في قانونية حبس الباشوات برئاسة إبراهيم باشا فؤاد ناظر الحقانية (٣٨).

وبعد المناقشات قررت اللجنة باتفاق الآراء أن المعاهدة والأمر العالي الصادر بتنفيذها ليس بهما نص صريح يقضى بمعاقبة مشتري الرقيق كالبائع، غير أن النظار لم يعولوا على رأى اللجنة هذا وصمموا على العمل بمنشور الداخلية الصادر سنة ١٨٨٠ الذى يحتم الجزاء على المشتري والبائع (٣٩).

وبذلك انتهت اللجنة إلى تخطئ (شيفريك) على الأمر بحبس الباشوات، ولكن مجلس النظار تحت ضغط الوجود البريطانى لم يوافق على قرارها وقرر وجوب محاكمتهم أمام المجلس العسكرى العالى (٤٠).

فى حين يذكر أحمد شفيق باشا أنه كان يخشى أن تؤدى حادثة على باشا شريف إلى ما لا تحمد عقباه لأن الرقيقات اللواتى جاء بهن النحاسون واشتراهن هو وشركاؤه ضيقن في أجد

حظر عليه ذلك فلما أتى له أحد أنجاله أمره أن يذهب ليستحضر ورقة من مكان وصفه له، ويذهب بها إلى قنصل إيطاليا ففعل ما أمره به وإذا بالورقة (براءة نيشان) منحتة دولة إيطاليا إلى على باشا شريف، وهذا النيشان يخول لحامله أن يخاطب ملك هذه الدولة «بابن عمى العزيز» وأنه يحسب كأنه فرد من أفراد العائلة الملكية، وأن إيطاليا ملزمة بأن تدافع عن حقوق حامله بقدر طاقتها، وبناء على هذا أطلق سبيله وأوقفت الإجراءات ليومين أو ثلاثة لبحث نقطة قانونية تتعلق بأمر الرقيق وحتى يصل الرأى من الحكومة الإيطالية (٣٦).

وهنا انتشرت بعض الشائعات حول «على باشا شريف» بخصوص تقديم استقالته من رئاسة مجلس شورى القوانين وأن ذلك كان بناء على تكليف قنصل دولة إيطاليا له، ولكن جاء رد على باشا شريف أن القنصل لم يقاتحه فى هذا الأمر كما أنه لم يلتفت إلى أمر الاستقالة ولم يخطر له على بال، ولم يحدث هذا مادام سمو الخديوى غائبا عن القطر المصرى (٣٧).

ولذلك أرسل نوبار باشا تلغرافا يستدعى فيه موسير (روكاسيرا) مستشار خديوى فى قلم قضايا الحكومة، وحسن

بيوته وهذا ما يدعو إلى اتهامه بإخفاء الرقيق والاشتراك في الجريمة مما يجعل «شيفربك» يتمسك بأمر الحبس (٤١).

ويذكر نوبار باشا في برقيته الواردة في ٥ سبتمبر أن النخاسين اثنان رجل مغربي والآخر عرب لبدو المتحضرين، أما الجوارى فهن من «وادالاي» وأقمن مدة في سيوة حيث ابتاعهن النخاسون وأتوا بهن بطريق التهريب كالسلعة المهربة مغتتمين فرصة تغيب ضابط نقطة كرداسة في السويس حيث ذهب لمراقبة الحجاج العائدين وقد أتى بهن إلى منزل شريف باشا والدكتور شافعي وضبطهن بإرشاد رجال الخفية (٤٢).

ولقد أخذ الذين يتعجبون من تصميم النظام على اتباع منشور الداخلية بمعاقبة البائع والمشتري سواء بسواء حتى انبنى على ذلك إحالة هذه القضية إلى المجلس العسكري العالي الذي تشكل للنظر فيها، في حين أن العارفين يؤكدون بأن كل منشور يصدر من أية نظارة لا يلغى قانونا وعهدا أو أمرا عاليا قبله.

وتصدر جريدة المؤيد: أنه تحددت الساعة التاسعة من صباح الثالث من سبتمبر لاجتماع المجلس العسكري بنظارة

الحربية للنظر في مسألة علي باشا شريف وباقي المتهمين في شراء الرقيق (٤٣).

في حين يذكر أحمد شفيق باشا أن المحاكمة أمام المجلس العسكري بدأت في ٤ سبتمبر برياسة اللواء زهري باشا وعضوية اللواء فضلى باشا والميرالاي إسماعيل بك حمدي والميرالاي حسن بك رضوان والقائم مقام إبراهيم بك راجي ومحمود بك توفيق ومحمد بك حمدي وحضر القائم مقام على بك حيدر والقائم مقام يوسف خلوصى المستر فريدك نائب الأحكام العسكرية والقائم مقام حسن بك حارسا من قبل مصلحة الرقيق ومعه البكباشى محسن أفندى ماهر (٤٤).

وتستمر جريدة المؤيد والوطن في نشر أحداث الواقعة وتذكران أن ما وصلهما من أخبار عن تأجيل انعقاد المجلس بناء على أمر أصدره جناب الخديوى المعظم إلى نوبار باشا حين عودته إلى البلاد مبالما، وما أمر سيادته بذلك إلا لوقوفه على حقائق كل هذه المسألة.

وفي الساعة الواحدة بعد الظهر حضر شواربى باشا إلى قلم الرقيق بنظارة الداخلية، ولبت عند سيفربك نحو نصف ساعة ثم تركه وانصرف، وذهب مندوب

المؤيد إلى مصلحة الرقيق لتقصي الخبر
فعرف أن شواربي باشا لما حضر مثل عن
شرائه للجارية التي ضبطت عنده وعن
الجارتين اللتين نسب له شراؤهما منذ أحد
عشر شهرا تقريباً فاعترف بأن الثلاث
جوار، بيعت عنده حقيقة لكن بغير علمه
بل كان ذلك بعلم أهل بيته، وأنه تعهد
بإحضار الجارتين اللتين بيعتا في المرة
المذكورة إلى المصلحة لتسلمهن ورقة
العتق (٤٥).

مناقشة القضية في المجلس العسكري:

انعقد المجلس العسكري العالي في
نظارة الحربية يوم ١٨٩٤/٩/٤ دون
وجود نص قانوني لمحاكمة المتهمين ولما
كانت الساعة العاشرة صباحاً افتتح المجلس
وقام الرئيس زهري باشا والأعضاء وحلفوا
اليمين بأن لا يميلوا في أحكامهم ولا
يبيحوا بعمل المجلس السري ولا بالأحكام
التي يصدرها قبل التصديق عليها.

وبعد ذلك لبث المتهمون في المكان
المعد لهم. وجلس المرافعون عن شواربي
باشا وحسين باشا وأصف والدكتور عبد
الحميد بك الشافعي في الأماكن المخصصة
لهم وهم المسيو فيجري المدافع عن شواربي

باشا وناب عنه في المرافعة خليل بك
إبراهيم. وإسماعيل بك عاصم المدافع عن
حسين باشا وأصف. والدكتور أحمد بك
الشافعي المدافع عن عبد الحميد بك
الشافعي.

فوجه الرئيس الكلام لأحد المتهمين من
النخاسين (٤٦) ويدعى محمد شغلوف
قائلاً له إنك في ٨ أغسطس الماضي قد
استعملت الاتجار بالرقيق ثم تداخلت في
التعامل ببيعه وشرائه وكلا الأمرين يوجبان
عليك عقاباً، فهل ارتكبت الذنب في
الأول وفي الثاني فأجابه كلا فما أنا
بمذنب، فالتفت إلى باقي زملائه ووجه
إليهم نفس السؤال الذي وجهه لزميلهم
فأجاب كل منهم أنه ليس بمذنب.

فسأل شواربي باشا وحسين باشا
وأصف فأجاب كل منهما بأنه غير مذنب،
فسأل عبد الحميد بك الشافعي فأنكر أنه
اتجر في الرقيق ولكنه اعترف بالتدخل في
أمره، فقال له الرئيس إذا ليس لك حق في
الدفاع باعترافك بأنك مذنب فتأمل جيداً
معنى لفظة مذنب فعناد بعد ذلك وقال
لست بمذنباً، فقام إسماعيل بك عاصم
المدافع عن حسين باشا وأصف وطلب
تأجيل المجلس ولو إلى أربعة أيام حتى
يتسنى له الاطلاع على أوراق القضية

وفحصها وتطبيق أحوالها على القوانين التي تمكن المحامي من أن يدافع عمن سلموه أرواحهم فأجابه الرئيس أنه يمكنه الإطلاع على ما يريد أثناء المرافعة ولم يستجب لطلبه هذا (٤٧).

واستمر الاستجواب في المجلس العسكري فطلب المدعى سماع شهادة الشهود وقام خليل بك إبراهيم المدافع عن شواربي باشا والتمس من المجلس قبل إحضارهم أن يكلفه بتعريفه عن اسمائهم وعن شهادة كل شخص منهم وبأى نوع يختص من القضية فرفض الرئيس هذا الطلب. وقد استحضرت إحدى الجوارى (٤٨) فحلفت اليمين على المصحف الشريف وبعدئذ وجهت إليها الأسئلة مثل من أحضرك، ومن اشتراك وفي أى يوم باعوك، ومن أحضرك من الجلايين وأين نزلت وهل تعرفين صاحب المنزل الذي نزلت فيه .

أخذت الشاهدة تجيب عن الأسئلة ثم قام الدكتور أحمد شافعى بك المدافع عن عبد الحميد بك الشافعى ووجه الأسئلة إليها أيضاً مثل: من أوصلك لمنزل عبد الحميد بك الشافعى فقالت: أنها لا تعرفه لأن الوقت كان ليلاً، وهل كان معك رجال، وهل كنت بهذه الملابس وهل

أحيلت عليك أشغال مدة الثلاثة أيام التي اقميتها في منزل عبد الحميد بك الشافعى وأخذت الجارية في الإجابة على الأسئلة وقالت إن مريم الشاهدة الثانية عرفتها بعد أن أحضروها إلى الديوان وأنها تعرف اللغة العربية من بلادها ثم قام إسماعيل بك عاصم ووجه هو الآخر بعض الأسئلة إليها وبعد ذلك انقضت الجلسة وتأجلت إلى منتصف الساعة الثالثة بعد ظهر اليوم (٤٩).

أعيد افتتاح الجلسة في منتصف الساعة الثالثة بعد الظهر وبعد أن أخذ كل من الأعضاء مكانه واستدعى الرئيس «زهرى باشا» أحد الشهود وهو إبراهيم منير الإسرائيلى وسأله عن اسمه وصنعتة وبعد أن استحلفه اليمين القانونية سأله: ما الذى تعلمه في شأن الجوارى الست اللواتي حضرن من جهة الغرب في الشهر الماضى! وأخذ الشاهد يدلى بشهادته عما يعلمه عن تلك القضية وكيف عرف النخاسين برجل عسريجى (٥٠) وأخذهم إلى السمسار (٥١). ثم كيفية انتقال الجوارى إلى أماكن بيعهن بعد فرزهن (٥٢).

واستمر الرئيس يستمع إلى الآراء في مسألة النخاسين الواحد بعد الآخر عما

يريد مراجعة الجوارى أثناء شهادتهن، كما استمرت المسألة للشاهدة الثالثة من الجوارى (٥٣) عن أحضرها، ولمن تم بيعها، ومن هم الجلابون الذين أحضروها إلى مصر وهل هم موجودون في المجلس فأشارت على عبد الرحمن نصار «صاحب المنزل» أثناء وجوده، وهل كان حضورها ماشية أم راكبة، وكم يوم مضى منذ خروجهن من سيوة، استمرت المحاكمة إلى أن انقضت الجلسة العلنية وخرج الحاضرون وتداول المجلس نحو ربع ساعة ثم افتتحت الجلسة وقال الرئيس أن المجلس قرر بعد المداولة تأجيل المدافعة إلى يوم الأحد التالي.

وعندما افتتحت الجلسة مرة أخرى استمر الرئيس في سماع شهادة الشهود ومحاكمة المتهمين، وهل حدث اتفاق لإحضار وشراء جوارى من عدمه ومن الذى كتب إيصال ثمن الجوارى اللواتى صار بيعهن فى بيت على باشا شريف.

وبعد طرح العديد من الأسئلة والإجابة عليها نادى الرئيس معلنا أنه قد انتهت إجراءات تحقيق الادعاء وفتح باب المرافعة، ثم اندفع قائلا «أنبه حضرات المتهمين إلى ما ربما يكونون غافلين عنه وهو أن المتهم أمام المجلس العسكرى له

بعد إتمام إجراءات الادعاء أن يتلو خطبة يقدم فيها ملحوظات ربما يكون المجلس لم ييقل لها أو عبارات يستند عليها فى براءته مما نسب إليه. ثم يأتى بشهود يشهدون له بحسن السير والسلوك، وشهود آخرين وهم شهود النفى بالنسبة للمحاكم الأهلية وغيرها (٥٤).

استمر الحال كذلك حتى أرسل المجلس العسكرى العالى ورقة الاتهام أى «إقامة الدعوى ضد واصف باشا» وهى محتوية على تهمتين:

الأولى: أنه كان واسطة فى إحضار ست جوارى برسم البيع فى مصر.

الثانية: أنه من ضمن المشتركين فى شراء ست جوارى اللواتى.

وتولى أمر المرافعة عنه إسماعيل بك عاصم المحامى وبدأها بأن ورقة الاتهام المقام على مقتضاها الدعوى كتبت بنوع الخطأ، فهذه التهمة التى وجهت إلى واصف باشا هو برئ منها وأن هيئة المجلس لا بد وأن تكون مقتنعة بذلك بعد أن سمعت أقوال الشهود الذين حضروا بصفة شهود إثبات، ولا بد أن تقتنع الهيئة بأن وجود هذه الجارية فى منزله كان على سبيل أنها تتعلم الطبخ وتعود إلى منزل.

مرسلها بعد ذلك وهو د. عبد الحميد بك الشافعي والسبب في إرسالها ارتباط المودة القديمة بين حرم الدكتور وحرم الباشا، كما أنه لا يمكن أن يقال أن الدكتور عبد الحميد بك كان نخاسا أو سمسارا في الرقيق حتى يقال أن الباشا أخذ منه الجارية على سبيل المشتري.

أما بالنسبة لتهمة البيع المنسوب للباشا فقال أن الستة شهود لم يقل أحد منهم أنه رأى الباشا ومن بعده شواربي وشافعي تداخلوا في إحضار الجوارى وهم الذين سهلوا الطرق للنخاسين إذ لولا رغبتهم في الشراء لما أحضر النخاسون هؤلاء الجوارى (٥٥).

ثم تكلم عن اللجنة القضائية التي شكلتها الحكومة من خيرة رجال التشريع وكيف أنها قررت أنه ليس هناك نص صريح في القانون يقضى بقصاص المشتري، بل أن المعاهدة التي وقعت بين الحكومة المصرية والدولة الإنجليزية التي تبيح للحكومة المصرية شن لائحة وأمر عال بمحاكمة من تجرأوا على الاتجار في الرقيق، وقال أن الحكومة وضعت لائحة أصدرت عليها أمرا عاليا ولم يكن في كليهما نص يوجب توقيع عقاب على المشتري.

وقد ذكر أن البند (١٣) من الأمر العالي في ٤ أغسطس سنة ١٨٧٧ المتضمم للمعاهدة ينص على أن بيع الرقيق السوداني والحبشي من عائلة إلى عائلة يمنع كليا بالقطر المصري بعد مضي اثني عشر عشر عاما من تاريخ المعاهدة وبعد مضي المدة المذكورة إذا كان أحد من رعايا الحكومة المحلية يخالف الأمر ويتجرأ على بيع رقيق سوداني أو حبشي من عائلة إلى عائلة فيصير عقابة بالأشغال الشاقة مدة أقلها خمسة أشهر أكثرها خمس سنوات.

واستمر إسماعيل بك عاصم في المرافعة وقال أن سماع أقوال الجوارى عند سؤالهن هل رأيتن عبد الحميد الشافعي يأخذ نقودا من واصف باشا أجمعن على أنهن لم يرين شيئا من ذلك، أعقب ذلك بالكلام على شرف وصدق واصف باشا ثم فند أقوال الجوارى واحدة بعد الأخرى مذكرا أعضاء المجلس بأن أحكام المجالس العسكرية هي نهائية وغير قابلة للاستئناف. وكان من المفروض على المدعى المعام أنه لا يقيم دعوى على المتهمين إلا بعد أن يحصل على أمر من ناظر الحقانية لأنه هو وحده صاحب هذا القرار حسب منطوق الأمر العالي.

وبعد انتهاء المرافعة طلب الرئيس من

حين باشا واصف أن يعرب عما إذا كان يريد أن يزيد شيئا على أقوال معاميه فقال لا مكتفيا بما سرده من أدلة. ثم استراح المجلس دقائق وبعد ذلك تشكلت هيئة المحكمة وبدأ خليل بك إبراهيم للمحامى بالدفاع عن شواربى باشا أيضا دفاعه بعبارة غاية في الأهمية تتضمن مزايا العدل وطوباه وقال أن شواربى باشا المحامي برتبة الميرميران شهدت له الملوك بحسن السيرة والامتناع والمقصود بذلك الشهادة التي صدرت إليه من «محمد توفيق باشا» والتي تؤكد صدقه نزاهته، والمعلوم أن عائلة هذا الباشا لم تحز هذه الخطوة في مدة «حكم توفيق باشا» فقط بل فترات أخرى من حكم ولاية مصر. كان قضية المحكمة في ريب من تلك الرواية فعليهم مطالعة تاريخ الجبرتي حيث يجدون فيه أن عائلة الشواربى باشا ساعدت «محمد علي باشا علي الدخول في مصر وذلك يثبت أنه لم يأت بمثل هذه الفعلة مطلقا، مما يوضح للقضاة إذا كان آثما أو غير آثم ولم يطلب منهم إلا الحكم بالعدل والإنصاف حسب ما تقتضيه ذمتهم وأن موضوع هذه القضية ليس إلا واهيا.

وليس موضوع القضية إلى قسمين الأول يتعلق بالتهمة والآخر يتعلق بموضوع

القوانين، أما بالنسبة للأول فإن شواربى باشا نسب إليه أنه كان الواسطة في استحضر الست جوار من سيوة إلى المحروسة، والثاني أنه متهم ببيع الست جوار.

ويجب على المدعى العام أن يثبت شرعا أن الشواربى باشا استحضر ست جوار من سيوة إلى مصر بواسطة أو بواسطة وكيله، ولكن من استحضر الست جوار هم الجسلايون، وقد ثبت لدى المحكمة من التحقيقات أنهم أتوا من منزل الشافى بك، ولا يعقل أن شواربى باشا استحضرهم من سيوة فهل كان فيها أو في مصر أو في قليب وحل هو نخاس أو جلاب (٥٦) واستمرت الجرائد في نشر أحداث تلك المسألة التي شغلت أفكار المصريين وقد نشرت جريدة الوطن أحداث المرافعة وما شملت عليه من اعتراض عن التهم التي وجهت إلى المتهمين فنفى الدفاع تهمة التجارة إذ إنه لا يعقل أن شواربى باشا الرجل المشهور برفعه المقام أن يكون جلابا أو سمسارا، كما نفى حصول البيع لعدم استيفاء صيغته الشرعية القانونية وأن اعتراف شواربى باشا بحصول البيع في منزله لا يثبت أنه هو الذي اشترى، وأنه لم يرد نص بعقاب المشتري وأن منشور

«رياض باشا» لا يعمل به لأن السلطة التشريعية هي في يد الخديوى ولا يجوز لأى ناظر أن يفسر شريعة دينية ولا يحدد عقابا على عمل إباحة الشرع، وأن الشرع يبيح الرق بما فيه من المصلحة وهى النقل من حالة التعاسة والشقاء إلى حالة الرفاهية والرخاء.

وقد استشهد بما قاله اللورد «دوفرين» - وهو المندوب السامى البريطانى الذى وضع القوانين النظامية والقواعد الأساسية فى مصر وقتئذ عن حالة الرقيق فى مصر فى تقريره سنة ١٨٨٣ من أن حالتهم أحسن من حالة الخدام فى أوربا، كما استشهد بما قاله محرر جريدة التيمس م أن لا عقاب على المشتري ثم أوضح تناقض شهادات الشهود. والظاهر أن هذه المرافعة أثرت فى الجميع حتى فى المدعى العام ولذا طلب من أعضاء المجلس الشفقة نحو شواربى باشا وحسين باشا واصف والدكتور عبد الحميد بك، وطلب إظهار الصرامة نحو النحاسين والسماصرة، بل طلب تبرئه ساحة الثلاثة ذوات وكفاهم ما حصل من قوفهم فى موقف المجرمين القائلين (٥٧).

وأيدت جريدة المؤيد ما نشرته جريدة الوطن من أن هل يجوز عقاب المشتري مثل البائع فأجابت بنشر نص الدفاع بأن لا يعاقب شخص مطلقا لإلبناء على نص صريح فى القانون كما فعل قانون العقوبات الفرنسى وقانون السرايات المصرى وغيرهما من القوانين كافة، أوضحت أنه لا يمكن الإقلاع عن التمسك بالنتيجة والتمسك بمنشور صادر من ناظر الداخلية مقتضاه «أن حضرة الناظر يرى أن الحكومة تتكلف مصاريف كثيرة لمنع تجارة الرقيق المعقود لأجلها معاهدة مع الحكومة الإنجليزية، مع ذلك فلم تزل هذه التجارة منتشرة فى بعض جهات القطر، ولذلك فإنه يرى أن يعاقب المشتري مع البائع (٥٨)

ولم يكن هناك حديث ولا كلام فى المتدييات المصرية إلا فى مسألة الرقيق فنسى المصريون مسألة السودان وكسلا ولم يلتفت أحد إلى فيضان النيل وكأنهم نسوا أن بلادهم هى بلاد زراعية وأن مسألة الرقيق هذه والأهمية التى حصلت عليها نابعة من أن التهمة وجهت إلى بعض

أفاضل المصريين، وقد أظهر المحامون براءة في إظهار الحق فنفوا ما وجه إليهم من التهم في التجارة والشراء.

وافتح الجلسة صباح يوم الخميس في ١١ سبتمبر سنة ١٨٩٤ وقام «فريث بك» نائب الأحكام العسكرية بالغاء كلمة وضح فيها ثلاثة أمور هي :

١ - أن المجلس العسكري ليه له حق الحكم على المتهمين وأن محاكمتهم ليست من شأنه.

٢ - أن تعريف لفظ المشتركين يجب أن يكون مقصورا على المتاجرين الأصليين في العمل.

٣ - أنه مع كون القانون يدين ويحكم على الاتجار بالرقيق فعدم ذكر الذين يشترون رقيقا فيه يفيد خلاصهم.

هذا فضلا عن أن ذلك ينطبق مع بنود المعاهدة، وقد استمر نائب المجلس في توضيح وشرح تلك الأمور (٥٩).

انعقد المجلس العسكري في ١٤/٩/١٨٨٩م رغم عدم وجود نص قانوني لمحاكمة المتهمين، وبعد المرافعات

أصدر المجلس العسكري العالي حكمه على متهمي الرقيق الذين لبثت قضيتهم تحت البحث والمرافعة أكثر من أسبوع وظل الناس في انتظاره في يوم الخميس الذي كان نهاية أيام المرافعة وها هو كما أصدر: - «تحريرا بديوان الحرية بالمحروسة في ١٤ سبتمبر ١٨٩٤ أنه أمام المجلس العسكري العام المنعقد بناء على أمر سعادة أفندم السردار صار محاكمة المحاييس المذكورة أسماؤهم «محمد باشا الشواربي، حسن باشا واصف، عبد الحميد أفندي الشافعي، محمد شغلوف عبد الله، وسعيد درهان، أبو حويه أحمد بن مشكان، ومحمد رحيم البطران، وعبد الرحمن نصار». وذلك نظير الادعاءين الآتين:

الاول: الاتجار بالرقيق في ٨ أغسطس ١٨٩٤ أو نحو ذلك تبين أنه كان الوسيلة في إحضار ست جوار سودانيات للمحروسة بقصد بيعهن وذلك خلافا لللائحة الصادر عليها الأمر العالي في ٧ شوال ١٢٩٤هـ.

والثاني : التداخل بالاتجار في الرقيق وذلك في ٨ أغسطس ١٨٩٤ أو نحو ذلك

كان أحد المشتركين في الإجراءات الخاصة ببيع الست جوارى السودانيات وذلك خلافاً للائحة والأمر العالي المذكور (٦٠) أما على عبد الرحمن نصار فحكم عليه بالسجن مع الأشغال الشاقة لمدة ستة شهور.

استقر رأى المجلس بأن محمد باشا الشواربى و«حسين باشا واصف» غير مذنبين في الادعاء الأول والادعاء الثانى، أما «عبد الحميد أفندى الشافعى» فهو غير مذنب في الادعاء الأول ومذنب في الادعاء الثانى، وأن «محمد شغلوف» مذنب في الادعاءين الأول والثانى، وكذلك كل من «عبد الله سعيد» ودرهان أبو حوية وأحمد ابن مشكان.

وقد صادق السردار على قرار المجلس بالنسبة إلى محمد رحيم البطران، كما صادق أيضاً على قرار وحكم المجلس في شأن كل من عبد الحميد أفندى الشافعى ومحمد شغلوف وعبد الله سعيد ودرهان أبو حوية وأحمد ابن مشكان وعبد الرحمن نصار.

ولم يصادق السردار على قرار المجلس في قضيتى «محمد باشا الشواربى» و«حسين باشا واصف» لأنه رأى أن الشهادات المعطاة أمام المجلس لا تؤيد براءتهما من الاشتراك في مخالفة الأمر العالي (٦١).

أما جريدة المؤيد فتذكر أن عدم تصديق السردار على قرار المجلس العسكرى لا يؤثر بشئ على جوهر القضية أو على المتهمين مطلقاً (٦٢).

أما «محمد رحيم البطران» فهو غير مذنب في الادعاء الأول والثانى، وأن «عبد الرحمن نصار» غير مذنب في الادعاء الأول ومذنب في الادعاء الثانى، وهنا حكم المجلس فى الحبوس «عبد الحميد أفندى الشافعى» بالسجن مع الأشغال الشاقة لمدة خمسة شهور، وعلى كل من محمد شغلوف وعلى عبد الله سعيد وعلى درهان أبو حوية وعلى أحمد ابن مشكان بالسجن مع الأشغال الشاقة لمدة سنة واحدة وستة شهور.

العسكري راعوا الحق وتحروا الصدق
وحكموا بالعدل.

إذ لا يصح أن تبني الحدود على مجرد
شبهة لا نصيب لها من اليقين فإن شهادات
الشهود الذين شهدوا على شواربي باشا،
وعلى حسين باشا واصف لم تكن قوية
ولا متينة، فلم يروا أن الثمن دفع نقدا
واختلفوا في الأقوال هذه فضلا عن عدم
معرفة الجوارى لذوات أشخاصهم فلم
تعرف الجارية شواربي باشا مع أنه كان
موجوداً في الجلسة وبذلك لم يثبت الشراء
بالأدلة والبرهان، وأهم من ذلك إنكار
المتهمين بالشراء وهو الركن المهم الذي
تبني عليه الأحكام. وذكرت الجريدة أن
استحسان السردار وعدم استحسانه بتبرئتها
لادخل له في البيانات ومع ذلك فلا يظن
أحد أن إبداء كتشنر باشا رأيه في هذه
القضية يؤثر في نزاهة أعضاء المجلس
العسكري لأنهم اتخذوا الحق والعدل
أساس حكمهم وراعوا الخصال دون
المخلوق، وإذا قيل أن البستاني اعترف بأن
سيده اشترى الجوارى بثمانية وسبعين
جنيهاً قلنا أن حضور البستاني وقت البيع

والشراء بعيد عن التصور وعلاوة على هذا
أنهم قالوا أنه اشترى الجوارى بستين جنيهاً
فهناك اختلاف في السعر (٦٣).

ويذكر كرومر أن هذه الحادثة نبهت
ذوات مصر إلى وجوب التيقظ لواجبات
والابتعاد عن أية شبهة كذلك، فقد ثبت
لديهم أن حكم المشتري هو كحكم البائع
في العقاب والمصريون أحوج في هذا
الوقت إلى الاتفاق إلى ما يفيد وإلى
اجتناب الأمور التافهة التي تشين بهم،
علاوة على عدم وجود أسواق للعبيد في
مصر، أما كرومر فيرى أن قيام فئة قليلة
من العبيد بتهريب البضائع داخل البلاد
واحداث بعض من الشغب ينتج عنه
صعوبة الحصول على أي عبد وأنه إذا
كشف هذا الشراء زاد سعر العبد لأن تلك
الأمور مراقبة بشدة (٦٤).

ويستطرد كرومر أنه عام ١٨٩٥ عقدت
لذلك اتفاقية جديدة بين مصر والحكومة
البريطانية نصت على إحكام وضبط
القانون الساري في مصر مع تعديل بعض
الإجراءات في المعاهدة السابقة بل أكدت
المعاهدة أن محاولة إعادة العبد الحر إلى
عبوديته يعتبر عملاً إجرامياً (٦٥).

(٢) الصراع الدولي حول القضية:-

أخذت مكاتب التيمس تتناول مسألة قضية الرقيق وذكرت أن تبرئة اثنين من الباشاوات المتهمين في هذه المسألة خطأ لأنه لم يرد في معاهدة إلغاء تجارة الرقيق نص على عقاب المشتري مثل البائع، غير أن قضية علي باشا شريف هي بخلاف ذلك لأن مسكنه كان مأوى للأرقاء فصار شريكا للتجارة.

ولكن بما أنه ادعى الانتماء إلى إيطاليا فلا يمكن محاكمته ما لم ترفض حكومة إيطاليا دعواه. وقيل أن من شروط مجلس شورى القوانين أن يكون أعضاؤه وطنيين فكيف يكون إيطاليا ولا يخفى أن إيطاليا لم تعترف بانتماؤه إليها، وعليه فسيحاكم بعد محاكمة المتهمين مباشرة، وفي نفس الوقت وهبت إنجلترا لإيطاليا مصروع وكسلا فكيف تم اتخاذهما في هذه المسألة الجزئية الشخصية، ولكن لو كان علي باشا شريف متتميا إلى فرنسا لثبت انتماؤه بعكس ما حدث (٦٦) وتستمر مكاتب التيمس في الإسكندرية في نشر رأيها عن مسألة الرقيق بعد أن صار لهذه الحادثة أهمية أكثر من أية حادثة أخرى، وقد ذهب المتباحثون مذاهب شتى في تأويل هذه الحادثة واستطلاع أسبابها الحقيقية وهم وإن اختلفت آراؤهم بهذا الصدد إلا أنهم

اجتمعوا على أن حضور النخاسين وعرضهم بضاعتهم البشرية على شريف باشا وأصحابه دون غيرهم من الذوات والوجهاء بالقاهرة يعدّ فهي دسيمة إنجليزية قصدوا بها التشفي والانتقام منه بصفة أنه رئيس مجلس شورى القوانين الذي كان يعارض في بقاء مصلحة إلغاء الرقيق ويبرهن على قلة الحاجة إليها بزوال معنى الاسترقاق من عقول المصريين.

وهذه الحادثة التي أذاعتها شركات البرق قد وضع صداها على صفحات جريدة التيمس والستندرد وغيرهما مشفوعا بالسخط على المصريين والتصميم على مطالبه الحكومة البريطانية بأن تستولي على أعمال النيل نهائيا لتقطع الطرق على النخاسين وأن تتبع خطة الشدة في معاملة المصريين ردعا لهم على مزاحمتها في هتك حرمة النواميس وتمزيق ستار العهود ولكن الحق لا يعدم أنصارا يقوون دعائمه.

ويصرف النظر عن البحث فيما إذا كانت الحكومة محقة في إلقاء القبض على أولئك الباشاوات الذين يبعد عن النظم أنهم أقدموا على ابتياع الرقيق فإنه إذا ثبت أنهم فعلوه فإن ذلك لا يكون منهم بنية الاسترقاق وإحياء معالمة المندثرة.

أما إذا ثبت أو كاد يثبت أن لملآرب

الإنجليزية يدا في هذه الحادثة فليست هذه بأهم من دسائس الاستيلاء على مصوع وكسلا وهرر وغيرهما من الملحققات السودانية (٦٧).

كانت سياسة الإنجليز معلومة بعد احتلالهم لمصر سنة ١٨٨٢، خصوصا وأن مصر كانت تمتلك ساحل الصومال وهرر وجزءا من شمال الحبشة والسودان حين أكدت بريطانيا للدول العظمى أن احتلالها هو احتلال مؤقت، على أن بريطانيا أدركت أهمية أعالي النيل بالنسبة لمصر فطالما هذه الأجزاء في أيدي دول متأخرة فلا خطر منها على وادي النيل ومصر.

وبالرغم من الاحتلال المؤقت لمصر في نظر الإنجليز فإنهم لم يرغبوا في توسع أية دولة على البحر الأحمر أو في أعالي النيل وكان خوفهم أكثر ما يكون من فرنسا، وفي سنة ١٨٨٤ اتخذت بريطانيا خطوة إيجابية على ساحل أفريقيا الشرقى وذلك باحتلالها ساحل الصومال البريطانى. وفي سنة ١٨٨٥ احتلت إيطاليا ميناء مصوع، ومصوع كانت ملكا لمصر معنى ذلك أن احتلال إيطاليا لمصوع قد تم بموافقة أو بتحريض من بريطانيا.

وتحليل الفرنسيين لهذا الموقف كما ذكره بعض المؤرخين هو أن بريطانيا كانت في مأزق بسبب حركة المهدي واحتلاله

للخرطوم كما أن بريطانيا كانت لا تخشى إيطاليا كما تخشى فرنسا، فمن الطبيعي أن يتفق الطرفان حتى تصبح إيطاليا عونا للإنجليز ضد الدراويش من ناحية والفرنسيين من ناحية أخرى.

لهذه الأسباب أعطيت مصوع إلى إيطاليا ثم شجعت على تأسيس مستعمره إرتيريا وإرسال حملات علمية وتجارية إلى إقليم هرر، كذلك تفاهمت الدولتان سرا على أن جميع الأراضي الحبشية تعتبر دائرة نفوذ لإيطاليا وتستطيع أن تؤسس فيها إمبراطورية، كما سمح الإنجليز أيضا لإيطاليا باحتلال كسلا مؤقتا، وكسلا في ذلك الوقت كانت في يد المهدي (٦٨).

وبهذه السياسة تستطيع بريطانيا أن تصطاد ثلاثة عصافير بحجر واحد.

أولها: الإيطاليون سيقفون سدا أمام المهدي في الشمال، وثانيها: السماح للإيطاليين بمد دائرة نفوذهم في الحبشة إلى ما أصبح فيما بعد بالصومال الإيطالى ويجعلهم يقفون سدا أيضا أمام حركة الفرنسيين من الساحل الشرقى نحو السودان. وثالثها: أن الحليف الإيطالى الذى قد يستطيع أن يقف سدا أمام الدراويش لابد أن يصاب بكارثة على أيدي الأحباس... وعندئذ تدخل بريطاني الحبشة على حشة الدراويش الذين ذبحهم

الإيطاليون وعلى جثة الإيطاليين الذين ذبحهم الحبشيون، وعلى جثة الحبشين الذين أفنأهم الدراويش والإيطاليون.

على أن أطماع إيطاليا لم تقف عند الجزء الشمالي بل كانت تطمع في هرر والحبشة خاصة بعد أن أخلاها المصريون ١٨٨٥، لذلك نجدها بدأت في الاتساع من مصوع نحو الحبشة فاحتلت مناطق كثيرة في الداخل أحيانا بالقوة المسلحة، وأحيانا أخرى بواسطة بعثات علمية وتجارية.

وكانت إيطاليا في نفس الوقت على اتصال بريطانيا لتنفيذ سياستها الاستعمارية وقد أثار هذه الانتصار مخاوف فرنسا ففأحت بريطانيا للاتفاق على عدم احتلال هرر ومقاومة احتلالها بواسطة دولة أوربية أخرى، فأخرجت الحكومة الإنجليزية لأن تفاهمها مع إيطاليا كان على أساس اعتبار جميع الإمبراطورية الحبشية مرتعا للاستعمار الإيطالي، ولكنها في نفس الوقت لم ترغب أن تظهر لفرنسا نياتها أو اتفاقها مع إيطاليا فكانت النتيجة أن اتفقت «الدولتان» إنجلترا - فرنسا على عدم الإخلال باستقلال هرر أي تبعتها للحبشة طبقا للمعاهدة التي عقدت في فبراير سنة ١٨٨٨.

وقد طالبت إنجلترا فرنسا بجعل هذه

المعاهدة سرية ولم يعرف سرها إلا سنة ١٨٩٤ وكان الغرض من جعلها سرية هو عدم إغضاب إيطاليا التي تفاهمت بريطانيا معها على عكس ما جاء في هذه المعاهدة، وبعد ذلك استندت إيطاليا إلى معونة إنجلترا في صراعها مع إمبراطور الحبشة ومضت في تنفيذ سياستها تجاه الحبشة خاصة عندما أبرمت المعاهدة الشهيرة في مايو سنة ١٨٨٩ والتي بمقتضاها اعتبرت الحبشة محمية إيطالية.

ونتيجة لمساندة بريطانيا لها وقع الطرفان اتفاقيتين في سنة ١٨٩١ الأولى في ٢٤ مارس وكانت خاصة بتخطيط مناطق النفوذ بين البلدين في شرق أفريقيا، والثانية في ١٥ أبريل وكانت خاصة بمناطق النفوذ على ساحل البحر الأحمر الغربي من جنوب سواكن حتى النيل الأزرق.

وكان الإيطاليون يرغبون في الحصول على اعتراف بريطانيا بادعاءاتهم أما عن الجانب البريطاني فقد كان هناك خوف دائم من أن تنهار قوة الدراويش في السودان قبل أن يكون لدى مصر الفرصة لاسترداد أراضيها السابقة وبذلك وقعت الاتفاقيتين السابقتين اللتين حددتا النفوذ الإيطالي (٦٩).

وبعد الإطلاع على اتفاق ١٥ أبريل سنة ١٨٩١ نجد المادة الثانية منه تعطى

إيطاليا الحق في احتلال كسلا والبلاد المجاورة لها حتى نهر العطبرة بصورة مؤقتة وفي حالة الضرورة الحربية فقط، واعترفت الحكومة الإيطالية بأن احتلالها لتلك المناطق لا يلغى حقوق السيادة عليها لمصر، وتعهدت الحكومة الإيطالية في المادة الثالثة بالامتناع عن إقامة أية منشآت على نهر عطبرة قد تؤثر على كمية المياه. وكان معنى هذا الاتفاق أن إيطاليا تعترف بأن لمصر مصالح في حوض النيل وبذلك تمكنت إنجلترا من أبعاد الخطر الإيطالي عن وادي النيل.

غير أنه في هذا الاتفاق اعترفت بريطانيا بكل أثيوبيا إلى جانب كسلا وستار اللتين كانتا تابعتين لمصر داخل مناطق النفوذ الإيطالية، لكن يخفف من هذا أن إنجلترا إذا كانت قد أطلقت يد إيطاليا في احتلال كسلا والجهات الممتدة إلى نهر العطبرة فإن الحكومة البريطانية تمكنت بأن يكون هذا الاحتلال مؤقتا واشترطت أن تكون الضرورة الحربية هي الداعية لذلك (٧٠) وبذلك أعطت الحكومة البريطانية للسلطات الإيطالية الحق في طرد الدراويش من كسلا واحتفظت بحق مصر في استردادها من إيطاليا في الوقت المناسب مع العلم أن هذا الاتفاق تم دون علم الحكومة المصرية كما يتضح من

خطاب «تجران باشا» وزير الخارجية المصرية إلى «جرانفيل» سردار الجيش المصري في ٢٨ مايو ١٨٩١ (٧١).

بعد هذه الاتفاقية أصبح الإيطاليون يتحينون الفرصة لنشر نفوذهم في المناطق التي سمحت لهم بها اتفاقية ١٥ أبريل، وعلى الأخص كسلا التي أراد الإيطاليون أن يطردوا أنصار المهدي منها حتى يبعدوا خطرهم عن ارتيريا إلى جانب موقعها الهام.

وفي نهاية ديسمبر ١٨٩٣ حاول كريسي رئيس الوزراء الإيطالي مدّ نفوذ إيطاليا السياسي إلى السودان الشرقي وذلك بالاستيلاء على كسلا بمقتضى اتفاق ١٥ أبريل ١٨٩١، وفي فبراير ١٨٩٤ اقترح أن يقوم تعاون مشترك بين السلطات الإنجليزية في سواكن والسلطات الإيطالية في مصوع ضد «عثمان دقنة» ثم ما لبث أن تقدم الإيطاليون بعد أسبوع بخطة للعمل المشترك ضد المهديين وكان المشروع يتلخص في أن يبادر أحد الطرفين بنجدة الطرف الآخر في حالة وقوع هجوم عليه، ودارت المباحثات بين الطرفين لذلك حتى أشار المبعوث الإيطالي إلى أن وجود أنصار المهدي في كسلا يسبب ارتباكاً شديداً للحكومة الإيطالية، علاوة على أن للإيطاليين الحق في كسلا بمقتضى اتفاق ١٥

أبريل سنة ١٨٩١ بصورة مؤقتة (٧٢).

وحتى نهاية مارس سنة ١٨٩٤ كان الإيطاليون ما يزالون يرددون الاقتراح الخاص بالتعاون بينهم وبين البريطانيين للقيام بعمل مشترك ضد زى هجوم للمهدين، وكانت الحكومة البريطانية لا تزال تعارض خطة للهجوم على كسلا، وهنا سألت الحكومة البريطانية اللورد كرومر عما إذا كان لديه ما يمكن قوله بخصوص التعاون في الأغراض الدفاعية وبعد أن استشار كرومر المستشارين العسكريين في مصر أرسل في ٣٠ مارس سنة ١٨٩٤ إلى وزير الخارجية يقول: «أن ما يمكن القيام به من كلا الجانبين هو أن يقوم كل جانب بإبلاغ الآخر عما يعلمه عن تحركات المهدين ونواياهم وأنه يستحسن أن يستقل كل جانب في العمل عن الآخر»، وفي ١١ أبريل من نفس العام أبلغ اللورد كمبرلي سفير إيطاليا في لندن باعتراض كرومر واقتراحه الخاص بتبادل المعلومات العسكرية عن نشاط المهدين (٧٣).

وعندما يثبتت الحكومة الإيطالية من إمكان القيام بعمل مشترك مع السلطات المصرية في سواكن قرر الإيطاليون من جانبهم العمل ضد أنصار المهدي في كسلا واستخلاصها من أيديهم (٧٤).

ولقد كان احتلال كسلا بهذه الصورة من جانب الإيطاليين مفاجأة غير سارة للحكومة لندن التي انزعجت كثيرا من الخبر ولكن الحكومة الإيطالية رأت أن تهدئ مخاوف الإنجليز فأرسل وزير خارجية إيطاليا رسالة خاصة إلى السفير البريطاني في روما ذكر فيها أن عملية الاحتلال الإيطالي لكسلا لا تلحق أى ضرر بأية مسألة إقليمية بل أنها تحفظ مصوع وسواكن من أية هجمات جديدة قد يقوم بها المهديون وتضع إيطاليا في مركز المشترك مع إنجلترا في احتلال الأراضي المصرية نظرا للمصالح المشتركة بين البلدين (٧٥).

وعلى الرغم من انزعاج الحكومة البريطانية لاستيلاء الإيطاليين على كسلا لكنها رغبت في الحصول على تأكيدات رسمية بالتزام إيطاليا باتفاق ١٥ أبريل سنة ١٨٩١ من حيث اعتبار احتلال كسلا لا يتعارض مع حقوق السيادة المصرية عليها، وأنه من الممكن أن تستردها الحكومة المصرية من إيطاليا في الوقت المناسب وأصبح من المعتقد أن صدور مثل هذا التعهد من جانب حكومة كريسبي سوف يكون له أثر طيب في القاهرة والاستانة، وعندما قدم كريسبي هذه التعهدات رضخت إنجلترا لسياسة الأمر الواقع، وما

لبث أن توغل الإيطاليون غرباً حتى الضفة الشرقية لنهر العطبرة الذي أصبح فاصلاً بين أملاكهم وأملاك المهديين وعلى هذا فبعد استيلاء إيطاليا على كسلا واطمئنانها على موقف إنجلترا بدأت إيطاليا تتفرغ لبسط سلطانها على أثيوبيا وإدخالها في منطقة نفوذها (٧٦) وفي ٥ مايو سنة ١٨٩٤ وقعت بريطانيا مع إيطاليا اتفاقية ثالثة وتضمنت أيضاً اعتراف بريطانيا بدائرة نفوذ إيطالية تمتد من ساحل ارتيريا وتشمل جميع الحبشة وتنتهي على ساحل المحيط الهندي بما فيها الصومال الإيطالي وفي نفس الوقت تقف هذه الاتفاقية سداً ضد أية محاولة للفرنسيين للتوغل غرباً من الصومال الفرنسي (٧٧).

طبقاً لتلك السياسة والاتفاقيات المعقودة بين الجانب البريطاني والإيطالي امتنعت إيطاليا عن الاعتراف بالرعية الإيطالية الممنوحة إلى رئيس شوري القوائين (على باشا شريف) في قضية الاتجار بالرقيق حتى لا يتعارض ذلك مع تلك المصالح المشتركة.

ولذلك لا ندرى كيف يتهم وكلاء الاحتلال أفاضل الأمة المصرية بتهمة الاسترقاق ولا يلصقون هذه التهمة بقساوستهم ومبعوثيهم في أفريقيا الذين يحرضون النخاسين على إحضار الأرقاء

إليهم لشرايتهم ثم يسعون بعد ذلك أنهم يشترونهم لعتقهم مع أنهم يبيعونهم بأضعاف ما اشتروهم به. على كل حال فالإنجليز بسياستهم هذه نفروا القلوب منهم وأوغروا الصدور عليهم. وهذا الحال مناف لعدالتهم وحرصهم على التمسك بالمبادئ فمن واجب الحاكم التسامح عند المقدرة، وهنا أظهر الإنجليز الاعتدال في قضية مماثلة وهي «قضية الرجل المهندس الإنجليزي» الذي أطلق الرصاص على ساعي التلغراف جهراً على رؤوس الأشهاد علاوة على اعترافه بفعلته فكان الأولى ضبطه وحبسه ولكنهم لم يفعلوا مع أن في القضيتين الأمرين تشابهاً فنجد التهمة ثابتة على الطرف الواحد والقوانين تجمع على محاكمته ورغم ذلك لم يسجن، ونجد في الطرف الآخر التهمة مظنة للاشتباه ولم تثبت بالبرهان، فضلاً عن عدم وجود نص صريح بمعاقبته ومع ذلك سجن (على باشا شريف). وإذا قيل أن الحكومة لم تعاقب المستر «فيجر الإنجليزي» باعتباره من رعايا الإنجليز ورأت أن تعاقبه بغضب مناسب غير السجن مما يدل على عدم العدل في إصدار الحكم رغم تشابه القضيتين.

إذا كانت الحكومة المصرية أو الإنجليزية تعرض لنا هذه الحادثة فلماذا لم تطبقها على كبار المصريين، والكل يعرف أن

توضح فيه العقوبات بما يوافق العقل والحكم وتوضح ذنب البائع والمشتري وأن تضع ذلك القانون في أيدي أناس يدركونه ويعرفون عادات البلاد وأخلاق أهلها (٧٨) ورغم تلك المباحثات تستمر الصحف في نشر اللوم تجاه السفن الإنجليزية التي تحمل الأرقاء ولو التفتت جريدة التيمس والاستندرد وتأمل وكلاء الاحتلال وصناع الدسائس إلى ذلك الموقف لاعتراهم الخجل لأن حيلهم لم يعد يقتنع بها أحد (٧٩).

وبما أن أعضاء حادثة الرقيق كانوا من أعضاء مجلس شورى القوانين، ولأعضاء مجالس آية أمة اختصاصات فلا يجوز حبس أحدهم، بل إذا وقع من أحدهم خطأ عينت لجنة من أعضاء المجلس للنظر في المسألة كما حدث في قضية «مستر بارنل» التي وجهت إليه التيمس تهمة إغراء الناس على القتل والفتك ونشر جوابات أدعى أنها بخطة ورسم صورتها في جريدته وكان اشتراها بخمسة آلاف جنيه، وهنا تكونت لجنة من مجلس النواب وبعد التحقيق ثبت بطلان أقوال التيمس ولا بد أن لا تفتح مجلس الشورى تقضى بعدم حبس أحد من أعضائه طبقاً لقرار يصدر منه.

غير أن الحكومة المصرية عاملت رئيس

أولئك الذوات من ورث المجد والسيادة أباً عن جد فلو عوقبوا بغير هذه الطريقة (الفضيحة) لكان أولى أن يغرّموا المبالغ ليدوقوا شدة العقاب وكانت تلك الوسيلة تأتي بالنتيجة المرجوة وهي قطع دابر هذه التجارة، ففي جميع القوانين هناك درجات في عقاب الذنب الواحد ومن نتائج تلك المسألة السيئة على الحكومة المصرية فإنه لا يخفى أن الإنجليز سعوا بكل قوتهم لإبطال اختصاصات قناصل الدول حتى تصبح وظيفة القنصل مقصورة على التجارة والمسائل الاستعمارية والتأمل في الزراعة أو الصناعة الداخلية كالجاري في الممالك الخارجية، فإن قناصل الدول لا يحكمون في قضايا رعاياهم المقيمين فيها كالقضايا الجنائية، فالإنجليز يودون جعل أعمال قناصل الدول مقصورة على السياسة فقط لا القضاء والحكم.

ولا يخفى أن سبب انتماء على باشا وغيره من الذين انتموا إلى الدول الأجنبية في السابق هو وقاية لأنفسهم من عوامل الاستبداد فرغبوا التخلص من ذلك، ولا يخفى أيضاً أن مسألة طلب الحماية قد انقطع منذ تولية توفيق باشا. ولكن قد كادت أن تعود تلك الحالة فصار للحمايات الأوربية شأن عظيم في مصر، وهكذا صار من الأسلم أن تسن الحكومة المصرية قانوناً

مجلس شورتها (على باشا شريف) كما تعامل المجرمين، وكما هو معلوم لا يجوز حبس المتهمين إلا بعد الحكم عليهم وأنه لا يوجد في القوانين المصرية ولا في الأوامر الخديوية نص صرح بحبس الشاري، والذي حدث أن الحكومة المصرية أظهرت صرامة أثرت في النفوس وأحدثت قبلا وقالا حتى ظن الناس أنها مكيدة لأنه كيف تيسر لهذه القافلة الإتيان إلى مصر وجميع الدروب في أيدي القوة العسكرية التي ضباطها من الإنجليز بصرف النظر عن المراكب التي تطرف في جهات سواحل البحر الأحمر والقوة العسكرية مقيمة في وادي حلفا وهي واقفة بالمرصاد للآتين من الأقطار السودانية.

والعجب أن هؤلاء التجار لم يعرضوا بيع الجوارى إلا على نخبة من المصريين مع أنهم في غنى عنهم لوفرة ثروتهم أو كثرة خدمهم ولو باع هؤلاء التجار هاته الجوارى لغيرهم لما جعل لها أحد أهمية.

تلك هي بعض الدائرة بين المصريين، أما اعتراض الناس على «نوبار باشا» بأنه لما بلغه الخبر طلب إظهار الشدة لهم ومحاكمتهم وعدم مراعاة شيية أحد منهم فنقول أن «نوبار باشا» رأى أنه إذا لم يظهر أمام الإنجليز غضبه لهذا الأمر وأنه عمل على استئصال هذا الشر انقلبوا على

الحكومة المصرية وادعوا عليها بأنها مبالغة إلى الاستعباد وأن الشرقيين مجردون من الإنسانية، ولذلك رأى أن يستحسن رضاهم عن الحكومة المصرية وأثر التشديد على من اتهموا بشراء الرق ومحاكمتهم حسب القانون، والذي حدث أن قلم الرق رسخ من هذه الحادثة بعد أن كان المراد إلغاؤه في هذه السنة مع أنهم لو انصفوا لسلموا بأن هذه الحادثة هي القاضية على بقايا تجارة الرق في مصر إلى الأبد.

وترى جريدة الوطن أن عقلاء الوطنيين كان يجب أن يتخذوا من حادثة على باشا شريف والشواربي باشا درسا وعبرة ليكونوا متيقظين متحفظين على مصالحهم مراعيين القوانين بل من الواجب أن تزيدهم دراية وتجربة ومعرفة بالمكائد وسوء المقاصد فيتخذوا الحق دستوراً لهم والقوانين العمومية مركزاً يعتمدون عليه، وبما أن أعضاء مجلس شورى القوانين من الرجال النبهاء فلا بد أن يتخذوا من هذه الحادثة دليلاً على آرائهم الحرة الوطنية الصادقة وأن يتمسكوا بعدة القانون في جميع الأحوال (٨٠).

وتستمر القضية حديث جميع الصحف فتذكر أنه لا بد من تعيين رئيس لمجلس شورى القوانين عوضاً عن «على باشا شريف» ليس لأنه ثبت عليه شيء في

مسألة الرقيق أو لأنه ثبت انتماءه إلى دولة أجنبية، بل لأن صحته لا تساعد على الاستمرار في هذه الوظيفة لأنه لولا ما اعتراه من الدوار في سجن عابدين لما عزموا على حجزه بحجز آخر أضرب صحته ضررا بالغاً، وقد حضر طبيبه الخاص (٨١) لعلاج.

ومن المعلوم أن أعمال مجلس شورى القوانين تحتاج إلى أعمال الفكر والنظر فيستحسن تعيين خلافة على رئاسة المجلس، ومسألة إعادته إلى وظيفة أو تعيين خلافة فهي من الأمور الثانوية.

أما الأمر المهم فهو تنقيح قوانين هذا المجلس وتوسيع نطاقه بما يلائم تقدم مصر أو تمدن هذا العصر، فمن يطلع على التقارير التي حررت عن تقدم مصر ورفاهيتها وسداد مالياتها وحسن إدارتها لرأى أنها تدل على أنها أعظم من أى مملكة أوربية وإتمام ذلك لابد أن يكون لها مجلس نواب مثل الممالك الأخرى. وأن يخص أعضاؤه بامتيازات كأعضاء مجلس النواب في الممالك الأوروبية، ولا بأس من أن يكون أعضاؤه من المشرعين والأطباء والمهندسين والتجار والزراعيين.

والمقصود من ذلك أن تضارع الأمة المصرية بعض الأمم التي ربما كانت أقل منها تمدناً، والغرض من هذا أن يحول

لمجلس شورى القوانين المصرى بعض الحقوق المحولة لغيره من المجالس وأن يوسع نطاق اختصاصه.

ويبدى محرر التيمس الرأى حول مسألة الرقيق ويرى أن الكولونيل شيفر لم يظهر فى تلك المسألة أى نوع من التبصير بل أظهر منها غاية من التهور، ولم يكتف بذلك بل نسب إليه هذه العبارة عدة مرات فمرة قال أنه «تهور وانقض على المتهمين كما ينقض الحيوان الكاسر على فريسته».

ومرة أخرى يقول أنه «من سوء الحظ استعجل ولم يتحل بالصبر» ثم قال بما أن المتهمين من ذوات الأمة فكان لا داعى إلى هذه الشدة إذ لا يخشى أن يهربوا وأن هذا الحال ساء جناب الحيدو المعظم ورئيس وزارته بل حمل الأهالى على حب المتهمين والتعلق بهم.

ثم أظهر استغراب الإنجليز على محاكمتهم فى مجلس عسكرى واعتذر عن ذلك بقوله «جزت العادة قبل إنشاء المحاكم الجديدة أن الحكومة كانت تحيل القضايا المختصة بإلغاء الرقيق والرى وتحصيل الضرائب وغيرها إلى المجالس العسكرية وأنه لا لزوم إليها الآن مع وجود المحاكم المحلية المنتظمة.

ثم أثنى على المجلس العسكرى لآله

نصف واعترف بأن هذه القضية كانت من المشاكل، وأنه كان يصعب على محكمة عليا الحكم فيها لعدم صراحة الأمر الخديوي (٨٢).

وفي نفس الوقت والعدد عدل محرر التيمس رأيه فيما قاله وذكر أن الرأي العام ذهب إلى أن سبب تبرئة الباشوات هو لئلاهما من رفعة المكانة. ومع أن البيانات الدالة على أخذ الجوارى إلى بيوتهما مع معرفتها بذلك كانت مشرّفة إلا أنه لم يؤخذ منها أن الباشا قد اشتراها وهذا سبب تبرئتها، أما السردار فكان منشراحا من حسن نظام المجلس العسكري، ومن حسن سير المرافعة لكلا الفريقين وكان مؤلفا من احسن الضباط الوطنيين ورئيسه الماجور جنيرال، غير أن تصرف المصريين هذا أوضح عدم لياقتهم لحكم أنفسهم (٨٣).

ومن اعتراضات محرر التيمس أيضا أنه «حرر في افتتاحية الجريدة جملة ذكر فيها نتيجة الحكم وعدم تصديق كتشنر باشا على براءة المتهمين».

وقال لا نعرف نتيجة عدم تصديقه علي تبرئة بعض المتهمين ولا بد من عرض هذا الحكم على الخديو المعظم، فهو له الحق في أن يعفو عن من يشاء ولكن لا يمكن لأحد أن يتجاهل نتائج المحاكمة، فتدل

على أن رعايا الحكومة المصرية مهما كانت رفعة درجاتهم ومهما كانت درجاتهم لا بد من أن يذعنوا لشرعية البلاد.

كما ذكر أن علي باشا شريف تمكن من إيقاف محاكمته بدعوى أنه حماية إيطالية ورغم أن قنصل إيطاليا أيد دعواه إلا أن حكومة روما لم ترض بذلك.

وقد استغرب الإنجليز في إنجلترا من إحالة مثل هذه القضية إلى مجلس عسكري وإيضاح ذلك بسيط لأن إجراء العدالة في مصر كان اسما بلا معنى قبل إصلاح المحاكم الأهلية.

ومن هنا يتضح أنه لم توجد محاكم في مصر يعتمد عليها كما أصر الأمر الخديوي سنة ١٨٧٧ بإلغاء تجارة الرق فأحالت الحكومة محاكمة من ينقض هذا الأمر إلى مجلس عسكري، وكانت هذه المجلس العسكرية لا تزال موجودة وجعلت قوانين هذه المجالس شبيهة بقوانين مجالسنا العسكرية في إنجلترا (٨٤).

ورغم تلك القضية وما أحدثته من رد فعل علي الأهالي والمجتمع المصري فقد ذكر اللورد كرومر في تقريره عن مصر والسودان: «أنه لا يخطئ من يقول إن تجارة الرقيق قد بطلت في الوجه البحري، أما الوجه القبلي فقد حدث فيه حادثة

ذات شأن في ديسمبر سنة ١٩٠٥ بين جنود مصلحة منع الرقيق وعربان العصابات النازلين في الصحراء الشرقية بين النيل والبحر الأحمر.

ولذلك أرسلت دورية إلى ساحل البحر الأحمر بناء على بلاغ من بعضهم ولكنها وصلت متأخرة فلم يستطع منع النخاسين عن إنزال قافلة من الرقيق إلى البحر، ولكن الدورية تمكنت من معرفة المكان الذي كانوا نازلين فيه فدار القتال بينهم مما أدى إلى تشتيت العربان واستولى الجنود على بعض جمالهم وبنادقهم.

وعندما علم الكابتن «مكردو» بالخبر ألف دورية أخرى وانضم إليها فصيلة من رجال خفر السواحل ولم يمض خمسة عشر يوماً حتى قبضت على زعماء الجناة فحكم على عشرة منهم بالأشغال الشاقة لمدة خمسة عشر عاماً وعلى واحد مدة ست سنوات.

أما تجارة الرقيق في قنال السويس فلم يصل إلى مصلحة منع الرقيق خبر عنها في السنة الماضية، ولكن ذلك لا يدل على أن النخاسة قد بطلت إذ يحتمل أنها كانت لا تزال تجرى سرا أما فيما يتعلق باستخدام العبيد في البيوت؛ فقد كتب «سلاتين باشا» بعد ما زار جميع أطراف السودان ما يأتي:

«لا أظن أن أحداً من العبيد نساء كانوا أو رجالاً يجهل الآن أنه غير مضطر إلى البقاء عند مخدمه، ويؤكد أن كل العبيد صاروا يعرفون قوانين الرقيق ومتى كان لأحد منهم شكوى على مخدمه فإنه لا يتأخر عن عرضها على الحكومة» (٨٥).

(٤) أثر القضية على الحركة الوطنية:

نشرت جريدة الأهالي كلمة وجهت إلى الأعضاء المنتخبين بمجلس شورى القوانين حول مسألة الرقيق، وقد ذكرت فيها أسباب تداول الأقوال واختلاف الظنون في نوايا ورغبات أعضاء المجلس فروى بعض الرواة إصرارهم على الاستقالة استكباراً واستنكاراً لما حل برئيسهم، وحذورا مما عساه أن يصيبهم إذا تداول المجلس موضوعاً آخرى أمراً لا يرضاه المحتلون، وقرر فيه ما يخالف أمانيهم، كما حصل في العام الماضي عند البحث عن مصلحة الرق التي كانت سبباً أن لم يكن لتدبير مسألة الرقيق وكانت باعثاً على الشر والقوة اللتين صار اتخماهما مع الباشوات وهو ما اعتبره العموم شبه انتقام من رئيس المجلس وبعض أعضائه، ومن هنا نقول اهتمت الحكومة والمحتلين معا باستبدال الرئيس على باشا شريف لكونه باع وطنيته بغير ثمن طالبا النجاة ارتكانا

على أن هذا العمل قد جعل شرفه ووطنيته المصرية مصابين بنوع من المساس الذي لا يحتمل معه بقاءه في الرئاسة على مجلس الأمة، ومنها أن الأعضاء غير راغبين ذاتيا عن بقاءه رئيسا عليهم لقلة عالميته وخمود عزيمته وعدم إحرازه للضيفات الكمالية اللائقة لذوى المناصب الخيرة والرتب الرفيعة.

وتستمر الجريدة في شرح موقفها فتذكر وإن كنا نوافق الأعضاء على عدم استكمال الرئيس جميع الصفات التي يجب أن يتحلى بها كعنوان الأمة ورئيس مجلسها كما ذهب إليه أرياب القول الأخير، إلا أننا نرى أن السكوت من حضرات الأعضاء عن المجاهرة بهذا الإحساس منذ ما تألف منهم عقد هذا المجلس تحت رئاسته عدة سنين والمناداة به في هذه الأيام أمر لا يليق بطهارة الذمم وسمو المروءة والهمم.

وأخذت جريدة الأهالي في توجيهه بعض عبارات اللوم على الأعضاء لقبولهم رئاسته واعتباره من الهمم الوطنية. ثم طرحت الأهالي سؤالا على هؤلاء الأعضاء وهو:-

أيها الأفاضل الأجلاء حضرات أعضاء الشورى خبرونا بالله عليكم ما هي أهمية المجلس الذي تطلبون لرئاسته شهما متحليا

بالصفات السامية.

فإن جاوبتمونا بأن للمجلس أهمية عظمى لا يعرفها إلا الله وله أيضا من الخصائص ما لا يدخل تحت الكيف ولا الحصر وقلنا لكم لقد تنازلنا جدلا عن السؤال الذي اجتمعونا عليه بجواب يستفاد منه أننا لم نكن أهلا لمعرفة أهمية مجلسكم السامي.

ثم وجهت الأهالي سؤالا آخر وهو:

نسألکم بالله أن تکرّموا على الأهالي بإيضاح شامل لبيان المنافع التي عادت على البلد من اجتماعتکم والفوائد التي تمتعت بها الرعية في ظلالکم.

فإن قلتم أن أموال الحكومة قيدتموها في تصرفاتها بقيود تكفل مصلحة الأهالي فكيف سمحتم لمصلحة الري بمليون جنيه تصرفها بغير سؤال ولا حساب.

وتوالت التهم عليهم من جانب الأهالي ثم طرح عليهم هذا السؤال الأخير:-

هل تجيبوننا إن سألناکم عندما قرر إلغاء مصلحة الرقيق لعدم الحاجة إليها لم تقرروا في الوقت ذاته إلغاء مجلس شورتکم لعدم الحاجة إليه.

«كذلك أن مصلحة الرقيق هي أشد

وطاء منكم على الحكومة أقوم قیلاً فانها نافذة الأوامر متبعة النواهي (٨٦).

الخديوية وصدر النطق العالی بالتصديق على قرار السردار (٨٧).

ونتيجة لما نشر بالنسبة لعلی باشا شریف فقد جرت مباحثات سرية بينه وبين الإنجليز ووساطتهم تمت تسوية القضية على أساس عدم محاكمته بسبب المرض على أن يعترف بجرمه وأن يستقيل من رئاسة مجلس شورى القوانين.

وهنا توالت جريدة الأهالی فی نشر آراء الجمهور حول موقف وإقرار على شریف باشا، فذهب فريق منهم لتخطئة الباشا وفريق آخر أيد عمله ارتكانا على أن الضرورات تبيح المحظورات. «أما نحن فلم يكن من غرضنا اليوم أن نخطئ رأياً أو نصوب رأياً آخر، ولكن هدفنا أن نذكر ملاحظة دقيقة قد شغلت أفكار الخاصة من القوم وهي اعتقادهم أن عمل «علی شریف باشا» قد حط بالأمة المصرية بأسرها وذلك لاعتبار صدور هذا العمل عن شخص يمثل الأمة بأسرها لكونه رئيس مجلسها، وثانياً لأنه من أعظم أمرائها وعين أعيان أسرها ولذلك فإن هذا الاعتراف يكفي أن تنضم فيه سائر أفراد الأمة المصرية من كبيرها لصغيرها.

وفي ١٨٩٤/٩/٢٧ حرر علی باشا شریف «تقريراً أمضاه بحضور بعض الضباط الإنجليز المكلفين من قبل السردار بمقتضى أمر عسكري خصوصي» وبحضور محاميه جاء فيه : —

ولكن تلك الجريدة التي خالفت رأى الجمهور في هذه المسألة أخذت في تحليل موقف شریف باشا كآلاتي : —

(أقر أنى اشتریت ثلاث سودانيات للخدمة بدائرتنا ويقين بالدائرة لحد يوم تسليمهن للحكومة، واعترف بأنى مذنب فى هذا الفعل لعلمى أن هذا غير جائز ولكن حصل ذلك منى بنوع الإهمال والأذن قد ندمت وتأسفت على حصول ذلك وعليه حصول ذلك وعليه أطلب العفو والسماح من لدن أولى الأمر).

١ — إن علی شریف باشا لم يصنع هذا إلا بعد أن وقع بين نارين.

وبناء على ذلك فقد رأى السردار أن من فكره أنه ليس من الضروري إدخال علی باشا شریف أمام مجلس عسكري عالى نظير دعوى الرقيق المقامة، وانتهى الأمر بتصديق مكارم الحضرة الفخيمة

أولهما : الموت مع المظلة إذا وقف فى موقف المحاكمة .

ثانيهما : الحياة مع المظلة أى لاعتراف

بكل ما اعترف به «فاختار الأمر الثاني».

٢ - إن على شريف باشا لم يعترف بكل هذه الاعترافات إلا بعد أن قبل استعفائه من رئاسة مجلس الشورى وصار فردا من الأفراد الذين لهم ما كسبوا وعليهم ما اقترفوا بل ذكر أنه قال لبعض أصدقائه «أحمد زبي على استقالتى من منصب الرئاسة قبل اعترافى بهذه الاعترافات التى كتبت أفضل الموت على الإتيان بها حال كونى رئيسا لمجلس الشورى».

٣ - إن هذه الاعترافات قد صدرت عن على شريف باشا بعد أن التجأ لحماية دولة أجنبية وتخلي عن التبعية المصرية ثم أن الدولة الإيطالية قد تخلت عنه ولكن تخليا مبدئيا.

وقد أخذ القنصل الإيطالى بمصر الأوراق التى يستند عليها فى إيجاب الحق على إيطاليا بالمدافعة عنه ليعرضه القنصل على دولته.

حيثئذ يمكننا أن نعتبره إيطاليا أكثر من أن نعتبره مصريا ولا سيما أن الحكومة المصرية لم تعلن رضاها بقبوله تحت رايته بعد أن استظل بغير حمايتها. وبهذه الملاحظة يمكننا أن نقول أن هذا الاعتراض صدر عنه وهو بين مصرى وإيطالى أن لم

نقل وهو إيطالى، ولهذا فلا يلحق بمصر ولا أهلها أدنى عار، وعلاوة على أن اعترافاته أخذت منه بملء رضاه بل لم تؤخذ منه إلا بعد أن صار الكشف عليه من لجتين طبييتين «بنتن واستبنج» المتدبتين للكشف عليه وقد قررا أنه مريض بمرض يخشى منه على حياته وأنه مصاب بدوار فى رأسه (٨٨).

انتهت هذه المشكلة بتخليص الأكابر الذين اشتركوا فيها ولكن البلاد لم تخلص من عواقب هذه الحادثة المشؤمة لعل بعض هذه النتائج تظهر فيما بعد فبعلم الناس حقيقة حالهم ويدركون عمامهم عليه من البلاد.

وترى جريدة الرأى العام أن البلاد نجت من الذل والإهانة التى كان البعض يتوقع حصولها لو حكم المجلس الحربى على هؤلاء الأكابر كما نجا الإنجليز من ثورة فى نفوس الناس مما يتج عنها النفور، وقد تعلم المصريون من تلك الحوادث أن التظاهر بالعداء للمحتلين ليس بالشىء السهل وأن نفورهم من الإنجليز ونفور الإنجليز منهم معناه الذل والخسارة فالإنجليز يسايرون مع الزمان ومن سالمهم وتساهلوا معه ومن عداهم شددوا الوطاة عليه، لكنهم يعلمون أن هؤلاء الأكابر مذنبون فى تلك القضية؛ فقد اشتروا هؤلاء

الجواري، ولكنهم ينكرون هذا الأمر» (٧٩).

تنقد جريدة الرأي العام موقف جريدة «المؤيد» في مسألة الرقيق عند اعتراف «على باشا شريف» بما وقع منه في أمر تلك القضية فعميرته بالصدق وانتقدت إخلاصة ولم يرق لها قول الحق الصريح فلامته من بعد أن أخذت تناصره من قبل.

وترى جريدة الرأي العام أن هذا هو موقف المؤيد لأنها جريدة تتاجر بالكذب والنفاق وتعمل على قلب الحقائق وإنكارها فنجدها كانت راضية عن على باشا شريف أيام اقتدائه بها وإنكاره الحقيقة. أما الآن عندما أظهر الصدق صار خصما لها فلامته على ذمته. وتحلل جريدة الرأي هذا الموقف بأن مفكرى جريدة المؤيد يرغبون من وراء هذه القضية في إيجاد باب للطعن على الإنجليز وإثارة الخواطر عليهم في حالة محاكمة «على باشا شريف» أمام المجلس العسكرى والحكم عليه بالسجن.

ومما ذكر عن تلك الجريدة أن صاحبها تذلل بين يدى وكيل الداخلية ومدير المطبوعات عليهما يساعده على إلغاء الإنذار الذى وجه إليه فلم ينجح وعاد بمثل ما عاد من الاستئانة بعد فشله فى الحصول على رتبة أو أتعام أو أى شيء يفتخر به بين الذين ينصرونه، وهذا الموقف

ليس فيه أى استغراب لأنها جريدة تتلاعب بالحقائق وتتاجر بالنفاق والردائل.

ولكن الغريب أن البلاد لم ترفض كتابات هذه الجريدة وأن الحكومة استمرت تعاملها بالرفق واللين في حين أن القضاء عليها كان أخف ما تستحقه من الجزاء للقضاء على جرائم الثرة وأسباب سيطرة الجهل والاستبداد على العقول (٩٠).

خاتمة

بعد عرض تلك القضية على الساحة السياسية ومناقشتها فى الصحف من كل الجوانب يتضح أن المجترة وجدت فى تلك الحادثة فرصة لتشويه سمعة بعض أعضاء مجلس شورى القوانين وخصاصة رئيس المجلس (على باشا شريف) الذى طالب بإلغاء مصلحة منع تجارة الرقيق، كما اتخذتها وسيلة للإيقاع بالمصريين والخط من كرامتهم وقدرهم.

ولكن هذا لم يمنع المجلس من الاستمرار فى معارضة الحكومة المصرية الموالية للاحتلال وقد وضع ذلك عند مناقشة الميزانية سنة ١٨٩٥ بإلغاء دفع نفقات جيش الاحتلال من جانب الحكومة المصرية.

وقد وجدت فى هذه الحادثة فرصة أخرى للضغط على الحكومة لعقد معاهدة

الهوامش

- ١ - عبد الرحمن الرافعي - عصر إسماعيل ج ١ سنة ١٩٨٢ الطبعة التالية ص ١٣
- ٢ - Modern Egypt . p. 495
- ٣ - إلياس الأيوبي تاريخ مصر في عهد الخديوي إسماعيل باشا سنة ١٨٦٣ ، ١٨٧٩ ، ج ٢ سنة ١٩٢٣ ص ٣١١
- ٤ - المرجع السابق . ص ٣١١ .
- ٥ - عبد الرحمن الرافعي . المرجع السابق ص ١٣٢
- ٦ - د طلعت إسماعيل رمضان . محمد شريف باشا ص ٨٤ - ٨٥ .
- ٧ - عبد الرحمن الرافعي - عصر إسماعيل . ج ١ مرجع سابق . ص ١٣٢ - ١٣٣
- ٨ - محمد فؤاد شكرى . مصر والسودان . تاريخ وحدة وادي النيل السياسية في القرن ١٩ القاهرة سنة ١٩٦٣ ص ١٣ / ١٣١
- ٩ - جابريل بير . دراسات في التاريخ الاجتماعي لمصر الحديثة . ترجمة : عبد الخالق لاشين - عبد الحميد فهمي الجمال ، القاهرة سنة ١٩٧٦ ص / ٣٤٠ .
- ١٠ - إلياس الأيوبي . تاريخ مصر في عهد الخديوي إسماعيل باشا . مرجع

جديدة تكون أكثر شمولاً من معاهدة سنة ١٨٧٧ التي تنص على معاقبة مشترى الرقيق فاستجابت الحكومة المصرية وتم عقد هذه المعاهدة في ١٢ نوفمبر سنة ١٨٩٥ وقد نصت على منع تجارة الرقيق ، كما تعهدت الحكومة المصرية بنشر قانون خاص يتضمن عقوبات تفصيلية للمخالفات بتجارة الرقيق سواء البائعين أو المشتريين .

ومن المثقفين الذين كان لهم دور بارز في هذا المجال «أحمد شفيق باشا» الذي كان يدرس في مدرسة العلوم السياسية في فرنسا سنة ١٨٨٦ وفي أثناء الدراسة أعد رسالة تقدم بها لامتحان الدبلوم النهائي كان موضوعها : -

«إلغاء الرقيق في مصر»

* * *

- ٢٢ - صالح رمضان: الحياة الاجتماعية في مصر عصر إسماعيل القاهرة ١٩٧٧. ص/٥٨.
- ٢٣ - دفتر المعية عربى. دفتر قيد الأوامر واللوائح والقرارات والمنشورات، رقم س ١/٢٣/٩ (٣٣) وثيقة رقم ١٣٩ - ١١٥.
- ٢٤ - Modern Egypt . PO. Cit. P 498
- ٢٥ - طلعت إسماعيل رمضان: الإدارة المصرية في فترة السيطرة البريطانية ١٨٨٢ - ١٩٢٢، القاهرة ١٩٨٣. ص ١٨١/١٨٣، ميخائيل بك شاروويم. الكافي في تاريخ مصر الحديث. ج ٥ التحقيق د. عبد الوهاب بكر. هيئة دار الكتب والوثائق القومية القاهرة ١٩٩٧. ص ٥٧.
- ٢٦ - Modern Egypt . PO. Cit. P 502
- ٢٧ - محمد فريد. تاريخ مصر ابتداء من سنة ١٨٩١ القاهرة ١٩٧٥. تحقيق د. رؤوف عباس حامد (ص) ٢١٣.
- ٢٨ - وهو اليوزباش «محمد ماهر».
- ٢٩ - مذكرات: الاميرة جويدان. القاهرة دار الهلاك / ١٩٨٠. ص ١٣٥. المؤيد/ السنة الخامسة ٢٧ أغسطس ١٨٩٤ - ٢٦ صفر ١٣١٢ هـ.
- سابق. ص ٣١١. Modern Egypt . p. 495
- ١١ - جابريل بير. المرجع السابق. ص ٣٣٤.
- ١٢ - عماد أحمد هلال شمس الدين. الرقيق في مصر في القرن ١٩ ص ٣٥٢ رسالة ماجستير منشورة - كلية الآداب - جامعة المنصورة. سنة ١٩٩٦.
- ١٣ - محمد فؤاد شكرى: مصر والسودان. المرجع السابق ص ١٤٤.
- ١٤ - السيد يوسف نصر - الوجود المصرى في أفريقيا ١٨٢٠/١٨٩٩. دار المعارف القاهرة ١٩٨١ ص/ ١٥٠.
- ١٥ - محمد فؤاد شكرى. المرجع السابق ص ١٤٤/١٤٥.
- ١٦ - المرجع السابق ص ١٤.
- ١٧ - Modern Egypt . PO. Cit. P 497
- ١٨ - PO. Cit. P 497
- ٢٠ - د. طلعت إسماعيل رمضان. محمد شريف باشا مرجع سابق. ص ٨٨ - ٨٩.
- ٢١ - د. طلعت إسماعيل رمضان. مرجع سابق. ص ٨٩. Modern Egypt . PO. Cit. P 497

- ٣٠ - المؤيد: ٢٨ أغسطس ١٨٩٤،
٢٧ صفر ١٣١٢ هـ .
- ٣١ - الذى رأت فيه وجوب الإنذار
بأن من يتاجر مع مشترى الرقيق الذى
يستغله الجلالة يعاقب معاقبه البائع .
- المؤيد / ٣٠ أغسطس ١٨٩٤، ٢٩
صفر ١٣١٢ هـ .
- ٣٢ - الكافى فى تاريخ مصر
الحديث . مرجع سابق ص ٨١، ٨٢ .
- ٣٣ - المؤيد: ٢٨ أغسطس ١٨٩٤م،
٢٧ صفر ١٣١٢ م .
- ٣٤ - هناك مراجع تذكر سنة أخرى
وهى سنة ١٨٦٧ / المؤيد ٢٩ أغسطس
١٨٩٤ . أحمد شفيق باشا . مذكراتى فى
نصف قرن . ج ٢، القاهرة سنة ١٩٣٦،
ص ١٦٨ .
- ٣٥ - المرجع السابق . ص ١٦٩ .
- ٣٦ - ويقال أن القنصل عندما شاهد
هذه البراءة انتصب قائماً على قدميه وأدى
فرائض التعظيم وذهب فى الحال وطلب
الإفراج عن سعادة الباشا . المؤيد / ٢٩
أغسطس ١٨٩٤، مذكرات من محمد فريد
مرجع سابق . ص ٢١٣/٢١٥ .
- ٣٧ - المؤيد ٣٠ أغسطس ١٨٩٤م .
- ٣٨ - ميخائيل بك شاروبين . الكافى
فى تاريخ مصر الحديث . مرجع
سابق/ ص ٨٢ .
- ٣٩ - المؤيد / ١ سبتمبر ١٨٩٤، ١
ربيع الأول ١٣١٢ هـ .
- ٤٠ - المؤيد / ٢ سبتمبر ١٨٩٤ . ٢
ربيع الأول ١٣١٢ هـ، الكافى فى تاريخ
مصر الحديث . مرجع سابق ص ٨٢ .
- ٤١ - أحمد شفيق باشا . مرجع سابق
ج ٢ . ص ١٧٠ .
- ٤٢ - أحمد شفيق باشا . ج ٢ . مرجع
سابق . ص ١٧١ .
- ٤٣ - المؤيد: ٢/٩/١٨٩٤، ٢ ربيع
الأول ١٣١٢ هـ .
- ٤٤ - والمتهمون هم: محمد شغلوف
وعبد الله سعيد وحمدان مشكان ووهدان
أبو زيد وعبد الرحمن نصار ومحمد رحيم
البطران ومحمد باشا الشواربى وحسين
باشا واصف والدكتور عبد الحميد
الشافعى، أما على شريف باشا فلم يحضر
نظراً لعدم وصول رد دولة إيطاليا
بخصوص اتهامه إليها .
- * أحمد شفيق باشا . ج ٢ . مرجع
سابق . ص ١٧١ .
- ٤٥ - المؤيد: ٣ سبتمبر ١٨٩٤، ٣
ربيع الأول ١٣١٢ هـ .
- الوطن: ٤ سبتمبر ١٨٩٤، ٤ ربيع
١٣١٢ هـ .
- ٤٦ - محمد شغلوف، عبد الله سعيد .
درهان أبو كورية، حمدان مشكان، محمد
رحيم .

٦٣ - الوطن : ١٨ / ٩ / ١٨٩٤ م ،
١٨ ربيع أول ١٣١٢ هـ .

٦٤ - Modern Egypt . PO. -
Cit. P 501 Official reports On
Egypt and; Sandan. 1894. Per
235. P.15.

٦٥ - Modern Egypt . PO. -
Cit. P 503

٦٦ - الوطن : ٧ / ٩ / ١٨٩٤ ، ٧ ربيع
أول ١٣١٢ هـ .

٦٧ - المؤيد : ٢٩ - أغسطس ١٨٩٤ م ،
٢٨ صفر ١٣١٢ هـ .

٦٨ - د . علي إبراهيم عبده ، المناقشة
الدولية في أعالي النيل (١٨٨٠ - ١٩٠٦)
الطبعة الأولى ١٩٥٨ - مكتبة الأنجلوا
المصرية . القاهرة ، ص ١٠٨ - ١١٠ .

٦٩ - د . علي إبراهيم عبده . المرجع
السابق . ص ١١٢ - ١١٦ .

٧٠ - علي محمد بركات . السياسة
البريطانية واسترداد السودان
١٨٨٩ / ١٨٩٩ ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، القاهرة ١٩٧٧ ص ١٠٤ -
١٠٥ .

٧١ - د . السيد رجب حراز . التوسع
الإيطالي في شرق أفريقيا ، القاهرة
١٩٦٠ ، ص ٣٤٠ .

٧٢ - د . علي محمد بركات . المرجع
السابق . ص ١٠٥ - ١٠٧ .

٤٧ - المؤيد : ٤ / ٩ / ١٨٩٤ .

٤٨ - واسمها زنوبة السودانية .

٤٩ - الوطن : ٤ سبتمبر ١٨٩٤ .

٥٠ - سالم علي : الوطن : ٧ سبتمبر
١٨٩٤ .

٥١ - إبراهيم يوسف .

٥٢ - الوطن : ٧ سبتمبر ١٨٩٤ .

٥٣ - وهي سعيدة ، ملحق الوطن : ٧
سبتمبر ١٨٩٤ .

٥٤ - المؤيد : ٨ / ٩ / ١٨٩٤ ص ١

٥٥ - المؤيد : ٨ / ٩ / ١٨٩٤ ص ٢ .

٥٦ - المؤيد : ٨ / ٩ / ١٨٩٤ .

٥٧ - الوطن : ١١ سبتمبر ١٨٩٤ ،
١١ ربيع أول ١٣١٢ هـ .

٥٨ - المؤيد : ١١ / ٩ / ١٨٩٤ ، ١١
ربيع أول ١٣١٢ هـ .

٥٩ - الوطن : ١١ / ٩ / ١٨٩٤ م ،
١١ ربيع أول ١٣١٢ هـ .

٦٠ - المؤيد : ١٥ / ٩ / ١٨٩٤ م ، ١٥
ربيع أول ١٣١٢ هـ .

٦١ - ميخائيل بك شارووين الكافي
في تاريخ مصر الحديث . ج ٥ مرجع سابق
ص ٨٠ - ٨٢ .

٦٢ - المؤيد : ١٥ / ٩ / ١٨٩٤ م ، ١٥
ربيع أول ١٣١٢ هـ .

- ٧٣ - د . السيد رجب حراز . التوسع الإيطالي في شرق أفريقيا . مرجع سابق . ص ٣٥٣ .
- ٧٤ - د . محمد فتواة شكرى . مصر والسودان . مرجع سابق . ص ٤٧٢ - ٤٧٣ .
- ٧٥ - على محمد بركات . السياسة البريطانية واسترداد السودان ، ١٨٨٩/١٨٩٩ . مرجع سابق . ص ١٠٩ .
- ٧٦ - المرجع السابق . ص ١١٠ .
- ٧٧ - د . على إبراهيم عبده . المنافسة الدولية في أعالي النيل ، مرجع سابق ص/ ١١٨ - ١١٩ .
- ٧٨ - الوطن ٤ سبتمبر ١٨٩٤م . ٤ ربيع أول ١٣١٢ هـ .
- ٧٩ - المؤيد : ٢٩ أغسطس ١٨٩٤م ، ٢٨ صفر ١٣١٢ هـ .
- ٨٠ - الوطن : ٣١ أغسطس ١٨٩٤م ، ٣٠ صفر ١٣١٢ هـ .
- ٨١ - د . دودتلسى ، الوطن : ٢١ سبتمبر ١٨٩٤م ، ٢١ ربيع أول ١٣١٢ هـ .
- ٨٢ - الوطن : ٢٥ سبتمبر ١٨٩٤م
- في ١٤/٩/١٨٩٤ قضى المجلس العسكرى ببراءة الشواربى باشا وحسين باشا واصف ص ١ .
- ٨٣ - المرجع السابق : نفس العدد ص ٣ .
- ٨٤ - المرجع السابق (الوطن) . ص ٣ نفس العدد .
- ٨٥ - تقرير اللورد كرومر : عن المالية والإدارة والحالة العمومية في مصر والسودان ١٩٠٥/١٩٠٦ . ص ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٣٣ ، ٢١٧ . رفعه جناب الأول كرومر قنصل دولة إنجلترا الجنرال ووكيلها السياسى في مصر إلى جانب السراةور وجرأى ناظر خارجيتها .
- تقرير سنة ١٩٠٥ : ترجم في إدارة المقطم وطبع في مطبعته سنة ١٩٠٦ .
- تقرير سنة ١٩٠٦ : ترجم في إدارة المقطم وطبع في مطبعته سنة ١٩٠٧م
- ٨٦ - جريدة الأهالى : ١٣ سبتمبر ١٨٩٤ ، ١٣ ربيع أول ١٣١٢ هـ جريدة سياسية - السنة الأولى - العدد (٤) .
- ٨٧ - أحمد شفيق باشا . مذكراتى في نصف قرن ، ج ٢ مرجع سابق ص ١٧٢ .
- ٨٨ - جريدة الأهالى : ١ أكتوبر ١٨٩٤م ٢ ربيع ثانى ١٣١٢ هـ .
- ٨٩ - الرأى العام - جريدة أسبوعية . السنة الثانية . العدد ٣٤ .
- الأربعاء / ٣ أكتوبر ١٨٩٤م ٤ ربيع ثانى ١٣١٢ هـ ص ٢٦٥ .
- ٩٠ - الرأى العام : ٣ أكتوبر ١٨٩٤م ، ٤ ربيع ثانى ١٣١٢ هـ ص ٢٧٢ .

صورة الوافد في القصة القصيرة الإماراتية

د. عبد المرضى زكريا *

توطئة

ليس من نافلة القول أن القصة القصيرة من أكثر الأجناس الأدبية لفتا للاقتباه في أدبنا العربي المعاصر لما تتميز به من خصائص نحو: إيقاعها الذي ينسجم وطبيعتها عصرنا الذي يتسم بالسرعة والتوتر، وما تنطوى عليه من تركيز وتكثيف يجعلها ذات وشائج حميمة بفضن الشعر، فضلا عما يضفيه التكثيف والتركيز على عناصر بنييتها من التمييز في الأماكن والأزمنة والأحداث والشخوص.. وسوى ذلك من أسباب بدت معها القصة القصيرة أكثر الأنواع الأدبية جذبا لاهتمام المبدعين، وإثارة لاهتمام المتلقين أيضا.

وينطبق ما أومأنا إليه آنفا على فن القصة القصيرة في دولة الإمارات العربية المتحدة، حيث منحها ثراؤها الكيفي وتنوعها الكمي مكانة متميزة في الأدب الإماراتي نقول ذلك على الرغم من الفترة القصيرة نسبيا لظهور فن القصة القصيرة الإماراتية الذي احتل موقعه بجدارة واقتدار خلال النصف الثاني من القرن المنصرم، فقد أثبتت التجربة القصصية الإماراتية - شأنها شأن أي تجربة - تفاوت المستويات، وتعدد المنطلقات، وتنوع الأصوات.

* مدرس بقسم اللغة العربية، كلية التربية - جامعة عين شمس، والمعار حاليا إلى جامعة الإمارات العربية المتحدة.

والمتبوع للحركة الاجتماعية والحضارية في دولة الإمارات يلحظ في يسر وسهولة أنها قد تطورت في العقدين الأخيرين قدرا موازيا لما تطورته دول أخرى في قرنين، ولا ريب في أن التحول الاجتماعي يتسم بصراع محتدم عنيف بين القديم الثابت والجديد الكاسح على كل الظواهر الطبيعية الحيوية. والتحول الاجتماعي أو بمعنى أوسع التغير الحضاري يؤثر على الفن القصصي من أكثر من جانب: على الشكل، وعلى إيجاد المبدع لهذا الشكل الجديد، وعلى إيجاد المتلقى والتذوق له، وعلى الموضوع أو المحور القصصي كما يرى يوسف الشاروني^(١).

وما أثار إليه الأديب يوسف الشاروني صحيح جدا، إذ ليس يخفى أن ثمة علاقة بين الشكل الأدبي المبدع والمجتمع، وليس من نافلة القول أن تلك الوشيجة بين الشكل الأدبي والمجتمع تدخل في نطاق السوسيولوجية الحديثة إذ إن الإبداع يحدث سياق بنية تشكل الواقع الخارجي، وتؤثر

فيه، بل تتأثر به، يضاف إلى ذلك أن الفرد المبدع ليس معزولا عن تلك المؤثرات الاجتماعية، سواء أكان منسجما مع معطياتها بكل ما تزخر به من تيارات واتجاهات وأفكار أم كان متناقضا وما يبغيه هو، أو ما تنشده الجماعة التي يعيش في أتونها.

نقول ذلك مع تسليمنا بأن الأديب لا يملك - قبل كل شيء وبعده - إلا أن يعبر عن تجربته وفهمه العام للحياة، بمعنى أنه حين يتأثر بالمجتمع، يتخذ في الأغلب الأعم موقفا فكريا من هذا المحيط الاجتماعي الذي يواكب ما فيه من أحداث وقضايا وأفكار، ويعزى ذلك إلى أن الإبداع الأدبي المنتج، لا يبدع إلا في حال استقلال الأديب وتفرده عن عالمه الخارجي، بحيث يصبح صوته الإبداعي من خلال نصه المبدع - بمثابة احتجاج على ذلك الواقع المتبدل الذي ينطوي على أزمة تغير حادة.

ويدهى أن المضمون الاجتماعي للعمل الإبداعي لا يستمد في الحقيقة من واقع الحياة في المجتمع، بل من موقف الأديب الفكري من الحياة في هذا المجتمع، الأمر الذي يجعل النص الإبداعي قيمة تضاف إلى مجموعة القيم الحاصلة، بل لا نبالغ إذا قلنا إن هذه القيمة الجديدة ربما تلغى فيما أخرى

ثابتة، وربما تعدلها، من ثم يسهم الأديب في إحداث التغيير الاجتماعي.

ولعل ما أوماننا إليه يتفق وما يقرره الدكتور جابر عصفور^(٢) من أن العمل الإبداعي، وإن أسس إنجازاً جمعياً خلال وعى مبدعه يكشف للجماعة عما يتحرك في أفكارها ومشاعرها وسلوكها، دون أن تعرفه، ولا يمكن أن يحقق العمل خاصيته هذه إلا بتلاحم بنية وحدتها وظهور الإبداع القصصي في دولة الإمارات سمة من سمات التحول الاجتماعي، بل نتيجة له، تضافرت في ظهورها عوامل عدة مثل: انتشار التعليم وما رافقه من انتشار الصحافة، ثم ظهور النفط الذي مهد السبيل إلى طفرة اقتصادية مادية نقلت المجتمع الإماراتي من حالة تخلف إلى حالة مغايرة تماماً.

هذا، وقد تفاعل كتاب القصة القصيرة في الإمارات وجدانياً مع قضايا هذا التحول مما أسهم في تقديم رؤاهم الفنية للمتلقي الذي يعيش هذه القضايا المستحدثة التي يتصارع فيها التقليد الثابت والجديد الذي يفرض وجوده وقد ضاعف من حدة هذا الصراع أن التحول الحضاري من مجتمع القبيلة إلى مجتمع الأسرة ومجتمع الدولة ذات المؤسسات تم بطريقة القفز لاختصار القرون

في سنوات، مما نجم عنه سلاييات تراجيم إيجابياتها، وتخلق توتراً بين الرغبة فيه والرغبة عنه، وانعكس ذلك كله، لا على موضوع القصة الإماراتية فحسب، بل على بنائها أيضاً^(٣).

لعل قضية العمالة الوافدة في المجتمع الإماراتي من أهم الظواهر اللافتة للنظر، وفي ظننا أنه ليس من المبالغة في شيء القول بأنها تمثل مشكلة تدعو إلى دق ناقوس الخطر على هوية اتحاد الإمارات الوطنية والثقافية في آن، وليس الأمر مقصوراً على دولة الإمارات فحسب، بل ينسحب على دول الخليج والجزيرة العربية، بما يؤكد خطورة الهجرة الأجنبية على تلك الدول، إلى الحد الذي جعل بعض الدراسات لا تخفي خشيتها من تكرار فلسطين أخرى في الخليج العربي، ولكن بصورة مختلفة^(٤).

إن طرح قضية العمالة الأجنبية الوافدة تدخل في إطار تخصصات عدة نحو: الاقتصاد والسياسة والاجتماع.. وسوى ذلك، غير أننا نعني هنا بموقف الأدباء من كتاب القصة القصيرة الإماراتية، ولا ريب أنه موقف متباين عن مواقف الباحثين في المجالات المشار إليها آنفاً، إنه موقف القاص الأديب الذي يتناول الظاهرة في ضوء منظور إنساني يتباعد ويتقارب،

ويألف ويختلف، يتجاوب المبدع مع الظاهرة بتباين وتنوع.

وعود على بدء نقول إن القصة القصيرة تعد من أبرز الفنون النثرية تعبيراً عن كثير من الواقع الاجتماعي، وإيرازاً لمظاهر الصراع بين القديم والحديث، والساكن والمتحرك، إنها ذلك اللون الأدبي الذي يرتبط بنسيج الحياة، نقول ذلك رغماً من يقيننا بقصر شريطها اللغوي الحديث.

نعم، إن الطفرة الهائلة، والتحولات الاجتماعية التي رافقت مرحلة النفط، قد أدت إلى تكالب العمالة على هذه الدولة الناشئة الياقة، ومن ثم أصبحت هذه العمالة موضوعاً حياتياً معاشاً، فلا غرو أن يجعله القاص الإماراتي موضوعاً للطرح والتناول الإبداعي مثلاً جعله علماء الاجتماع والاقتصاد والسياسة موضوعاً للتناول العلاجي وهذه الدراسة محاولة لإلقاء الضوء على صورة الوافد كما وردت في بعض الأعمال القصصية في هذا الجزء من وطننا العربي، لأن هذه الصورة - كما سنرى - تمثل انعكاساً صادقاً أميناً لحقيقة الأوضاع الاجتماعية السائدة لهذه العمالة، إنها في نهاية المطاف صورة شبه بانوراما لوضع اجتماعي لا يمكن للأديب الإماراتي أن يتجاهله.

وقد قادني الاستقراء العام لصورة الوافد في القصة القصيرة الإماراتية التي قمت بقراءتها وفحصها إلى تحديد رؤيتين من قبل كتاب القصة.

(أولهما) رؤية شبه رومانسية - إن صح التعبير - تحمل قدراً لا بأس به من التعاطف مع هذه الشخصية الإنسانية المطحونة التي هجرت بلادها بعد أن ضاقت عليها الأرض بما رحبت، وجاءت تسعى للبحث عن مصدر عيش بغية تحسين أوضاعها المالية ومن ثم المعيشية، وقد اعتقدت هذه الفئة أو بعضها أن طريق الثروة قد فتح أبوابها لمجرد انزياحهم عن بلدانهم الفقيرة، وقادهم إلى هذه البلاد.

ولا ريب في أن هذه الرؤية قد تناولت شخصية الوافد بوصفه إنساناً وحرى بالذكر أن أصحاب هذه الرؤية من الكتاب قد تعاملوا مع شخصية الوافد بوصفها كائناً بشرياً دون اعتبار لجنسيته، فعبروا عن الأم هذه الشخصية وآمالها بنظرة تعاطف وشفقة فراحوا يرصدون القيود والأغلال التي تكبل هذه الفئة، ويسوغون لهم الموت والانتحار، بعد أن سقطت هذه الشخصية صريعة تحت أقدام واقع مؤلم مزير من خلال صراع محتدم عنيف بين فرد عاجز، وظروف ظالمة مستبدة، إنها نظرة سخط على المظالم

الاجتماعية توازئها نظرة عطف على
بؤسائه.

وسنرى أن هذه الرؤية الإنسانية
للرومانسية قد جاءت فطرية محضة عبر
كتاب القصة القصيرة الإماراتيين من خلالها
عن طبيعة بشرية تتبص روحها بالحب
والمودة والحنان، وتتفر من المادية الحديثة
التي أحدثت صدعا كبيرا في العلاقات
الاجتماعية القديمة التي أخذت تتلاشى
وتضمحل، لتحل محلها علاقات حديثة قائمة
على المنفعة المادية البحتة أو لنقل إنها
علاقات حديثة في شكلها وغير حديثة في
جوهرها ومضمونها، لأنها لا تقيم وزنا
للإنسان بوصفه كائنا بشريا يستحق النظر
إليه من منظور إنساني.

لا غرو إذن أن ينفر أصحاب هذه الرؤية
من تلك المادية الحديثة وأشكالها المتمثلة في
الجفوة والبعد والفراق، لقد ناقش كاتب
القصة - كما سنرى مفردات متمثلة في:
الحزن - اليأس - الشعور بخيبة الأمل
واليأس - الغربة - الاغتراب - الإحساس
بعدم جدوى الحياة - التفكير في عالم آخر
.... وسوى ذلك.

(وثانيهما) : رؤية يمكن أن نطلق عليها
الرؤية الواقعية النقدية، وهي رؤية تتضح
معالمها من خلال معطيات تتعامل مع

شخصية الواقف تعامل موضوعيا مجردا من
أية مسوح أو رتوش للرؤية الرومانسية
الأنفة، ومنلاحظ أنها رؤية متشائمة ترصد
ظواهر اجتماعية سلبية ناتجة عن وجود
هذه العمالة، كما تدق ناقوس الخطر الذي
يهدد هذه البلاد بسبب تغير كثير من
المفاهيم والقيم والاتجاهات بسبب هذه
العمالة، كما ترصد مخاطر هذه العمالة على
الهوية الوطنية والثقافية.

وحرى بالذكر في هذا السياق أن
أصحاب هذه الرؤية الذين يرصدون هذه
السلبيات لهم مبتغى من وراء ذلك إذ يرون
أن كشف الواقع، بل فضحه أحيانا في صالح
المجتمع الذي يعيشون فيه، بل إنه محاولة
للنهوض بسلوكياته وأخلاقياته، وليس بخفى
أن الأدب الجيد يصدر بتلقائية تعبيرية،
سواء بوعي من الأديب أم بغير وعي، كما
أن الأديب يفضي بعمله الإبداعي حتما إلى
تفسير ما، لمرحلة ما، من مراحل حياة الفرد
والبنية الاجتماعية التي يعيش فيها على
السواء.

إن أصحاب هذه الرؤية من قصاصي
الإمارات يتناولون مشاكل مجتمعهم،
ويرصدون مظاهر بؤس طبقة الواقدين
العاملة، بغية إيقاظ الوعي القومي والوطني
لأبناء دولتهم، وتحفيزا لهم إلى ضرورة

الخلاص مما يعكر صفو حياتهم، وكأنهم بذلك يدعون إلى أن يعكس الأدب مثل الأديب وقيمه، وفي هذا ما يؤكد ميل كتاب القصة القصيرة في الإمارات إلى معالجة القضايا الاجتماعية من خلال تفاعلهم مع ظروف مجتمعهم من ناحية، كما يؤكد في الوقت نفسه زيادة إلمامهم بحركة المذاهب العالمية من ناحية أخرى وليس ما أومأنا إليه آنفاً من قبيل الكلام العام الذي يفتقر إلى دليل أو تفسير، إذ سيتضح ذلك من خلال النصوص القصصية التي عولنا عليها، ولذا تبدو أهمية الاستعانة بالنصوص القصصية والرجوع إلى الأعمال الأدبية في توضيح هذا الأمر من الأهمية بمكان في الصفحات التالية من هذا البحث إن شاء الله تعالى.

وتبدو الرؤية الأولى التي أومأنا إليها آنفاً من خلال فحصنا النقدي لمجموعات قصصية نبذوها بالقاص عبد الحميد أحمد الذي تتحدد الشخصية عنده "بسمات البساطة الاجتماعية، وهي البساطة التي قد لا تجدهما إلا في شريحة اجتماعية من قاع المجتمع، ولكنه مقدر لهذه "البساطة" أن تأخذ أشكالاً متعددة في الفعل، وفي التصارع، وفي تناقضها مع القوى المضادة" (٥).

وتقدم لنا قصة "أشياء كويا الصغيرة" - إحدى قصص مجموعته القصصية "البيدار"

(٦) والتي ظهرت طبعتها الأولى سنة ١٩٨٧، شخصية "كويا" ذلك الوافد الآسيوي الهندي الذي وجد بدولة الإمارات نتيجة التحول الحضاري الذي شهده الإمارات، والذي كان سبباً في جلب كويا وبقيّة أقرانه لتحسين مستواهم المعيشي وترسم القصة صورة لهذا الوافد الآسيوي، حيث يلتقطه عبد الحميد أحمد خارج عمله مهموماً بأشياءه الصغيرة، بل حساباته المتعثرة المضطربة، إذ تكشف أحداث القصة أنه رزق بطفل جديد، ولد بعيداً عنه، كما تدل الأحداث أنه على وشك تحقيق أمنيته المتواضعة، وتمثلي هذه الأمنية في إرسال هدية للألم وطفليها الجديد، بيد أن حساباته المتعثرة المضطربة تحول دون ذلك.

وتقدم لنا القصة شخصية "كويا" الوافد، فهو متزوج ولديه أربع بنات، كما تشير أحداث القصة إلى عمله المتواضع، فهو عامل من عمال رصف الطرقات، وندلف إلى عالم "كويا" الداخلي من خلال تعرفنا أن له ابناً كبيراً اسمه "محمد" وقد التهمه القطار، وجميع أبنائه بعيدون عنه، وهذا الحادث (دهس القطار لابنه الأكبر)، يسيطر عليه، فكما نام انتابه كابوس مزعج مخيف، إذ نجد ابنه المقتول شبحاً يطارده.

وواضح هنا أن شخصية "كوبا" في هذه القصة أنموذج واقعي لشخص مطحون تنتابه هموم دفيئة النقطة الكاتب من المجتمع بروح إنسانية عالية، وجعلنا نشاركه همومه وأحزانه أو كما يقول الشاروني: "لا يعود "كوبا" ينفصل عنا بجنسيته أو طبقته، أو ثقافته أو همومه، بل يصبح جزءا من إنسانيتنا، واحتمالا أن نلتقى به في مكان ما في لحظة ما فنهتف في أعماقنا "نحن نعرفك الآن جيدا، ونعرف أشياءك الصغيرة، وهمومك الدفينة" (٧).

الكاتب إذن تغلب عليه الروح الإنسانية حين يشير إلى مثل هذه الشخصية المسحوقة في مجتمع التحول، لقد شكلت هذه الشخصية هما اجتماعيا انعكس على الكاتب القصصي الإنسان، فأقنع المتلقى بضرورة التعاطف مع "كوبا" الفرد الإنسان، لأنه أخفق في إرسال هدية لزوجته وطفله الجديد في الهند، فحساباته المتعثرة كما أشرنا آنفا حلت دون قدرته على مصاريف البريد الذي تبلغ قيمته خمسين درهما، ويجسد الكاتب هذه الشخصية المسحوقة بما يشير تعاطفنا الإنساني معها، حين يلجأ "كوبا" لبيع بعض من الهدايا التي اشتراها، غير أنه لا يجد من يشتري منه ولو بنصف الثمن.

والدلالة غير خفية في هذه القصة، ونبرة التعاطف عالية، فالواقعة هنا يعيش ظروفها سيئة للغاية إلا أن ظروفه في بلاده تجعله مرغما على الاستمرار ولنقرأ السرد التالي: "صحا "كوبا" منزعجا، والعرق يبلله، والشمس دخلت إلى غرفته الرطبة الغارقة في رائحة الصراصير والحشرات لمح الهدايا الصغيرة، فاطمان ومسح وجهه، وخرج يغتسل، وعند الضحي حمل اللثة تحت رابطة، وسار كتلة في الشارع دون تفكير إلا في الطفل والزوجة والبنات (٨).

"كوبا" ليس هما فرديا، إنه يمثل مجموعة ليست بالقليلة من أولئك الذين يعانون توترا واضطربا من جراء عدم تمكنهم من تحقيق جزء يسير من آمياتهم، أو لنقل التزاماتهم تجاه أسرهم، حتى في تلك المناسبات السعيدة، وأبدى دليل على ذلك تحول هذه اللحظات السعيدة إلى تعاسة حين يضطر إلى بيع الهدية، ولكنه لا يجد من يشتري.

وفي مجموعته القصصية "السباحة في عيني خليج يتوحش" (٩) نلتقى بأنموذج آخر لشخصية الواقعة في إحدى قصص المجموعة نعتي قصة "رجل من بنفش" (١٠) إذ، يفصح السرد التالي عن شخصية البطل بضمير المتكلم: "ورحت أرقب السماء

الزرقاء مرة أخرى، هذا الطير السابح في الأجواء مجدفاً بجناحيه بحرية يقصد وطناً لا أحزان فيه، ولا يضطره أن ينتف ريشه، لا يشعر بغربة حيثما طار وحل، وهذه الموجة المسافرة على متن البحر من شاطئ إلى شاطئ، هل يوما في ميناء لا عواصف ولا أهواء، أم أنها سترتمي في أحضان أمواج أخرى، ويدفعها التيار المخبول للارتقاء على الشاطئ لاهثة مقطوعة الأنفاس، كما هي الحال بالنسبة للأمواج التي تترمي الآن في قلق أمامي " (١١).

والمراد أشبه بفلسفة تبدو من خلال توحد البطل مع الطبيعة وتأمله فيها، إنه يتمنى أن لو كان طائرا حرا يرفرف بجناحيه، ولا يشعر بغربة حيثما طار وحل وأن لو كان موجة مسافرة تستقر يوما في ميناء لا عواصف فيه ولا أهواء .

وتدلنا أحداث القصة أن البطل رجل من البائتات قضى عشرة أعوام وليس يدري كيف مرت بين غبار الصحراء ونقع الأسمنت، وصوت الحجارة، ورائحة الطابوق، كما تدل الأحداث القصصية أنه يعيش في حجرة يشاركه بها تسعة أصدقاء في مبنى قديم في الشندمة (حي من أحياء مدينة دبي القديمة)، إنه يعاني الوحدة والغربة، إذ يقول " أعوام قطعتها وحيدا رغم أصدقائي التسعة الذين

أنقاسم معهم حجرة في ذلك البناء القديم في حي " الشندمة " أحس عمري يذبل في صمت ووحشة الليالي القاتلة تسرق مني الشباب، وتطفئ العيون المشتعلة داخل عيوني (١٢) ثم يدلف الكاتب بنا إلى عالم الشخصية الداخلي، حين تبدو شخصيته في حال صراع عنيف بين قيمه الإسلامية التي تربي عليها، وحاجاته إلى العلاقة مع الجنس الآخر في واقعة المعاش، ولا تزال أصداء وصايا والديه تدوي في أذنه، على نحو يذكرنا " بإسماعيل " في " قنديل أم هاشم " رائعة يحيى حقي، فالأم - كما يبدو من أحداث القصة - توصيه بوضع كتاب في ساعده الأيمن لا يفارقه، والأب يقول له: " لا تنس صوتك يا " تازة كل " ولا تنس تلاوة القرآن، سوف أدعوك في كل صلاة " (١٣). ثم يتذكر " البطل " وصية والده، عندما يرى فتاتين من أوروبا غاية في الجمال والخلاعة في آن، وقد تمنى أن يرتمي بينهما ويكي شاكيا سوء حاله، وأنه خلق وحيدا، ويريد من يحمل عنه وحدته وعناءه ويمنحه الحب، أقول " يتذكر في مثل هذا الموقف وصية والديه: " أمه : خذ هذا علقه ولا تخلعه أبدا، والدة الذي يقول : " أنا يونس خان، الكل يشهد هنا أنني " بتاني " أصيل، ومن صلب " بتاني " أصيل . والكل

يعرفني بنزاهتي وطهارتي، تذكر ذلك دوماً، وإياك أن تمرغ اسمي في الأوحال، دعواتي لك مع كل صلاة " (١٤).

يبد أن الأحداث تشير رغماً من ذلك كله أنه لم يستطع مقاومة الرذيلة، فقد نال بالمال ولهذا دلالاته لحظات محرمة، بعد أن قاوم بكل قواه وبكل يأسه هذه الرغبات الخمس سنوات، يقول: " شعور من التعاسة ينزل في، يبدو أنني لم أستطع المقاومة والصمود. وأخيراً، انفجر الصمام، فانفجرت، وسقطت صريعاً بين الأحضان الملوثة، تمرغت في أوحال الطريق مارست الأشياء المخجلة بصفاقة وبلادة لا مثيل لهما " (١٥).

وليس بخفي أن عبد الحميد أحمد قد تخلص شخصية البتاني " تارة كل " ونطق باسمها من خلال ضمير المتكلم وقدم لنا صورة الوافد بوضعيته الطبيعية مشيراً إلى أنه ليس حالة فردية، بل إن معظم هذه الطبقة الوافدة العاملة دون أصحاب المتزوجين لزوجاتهم، بسبب تدنى مستوى الدخل، ومن ثم فإن مجال الانحراف وارد في ظل هذه الظروف، وفي ظل الواقع الحياتي المعاش الذي تلتقي فيه عدة ثقافات تحمل بين جنباتها الكثير من المتناقضات، وهذا في زعمنا ما أراد القاص عبد الحميد أحمد أن يطرحه من خلال صورة الوافد

البتاني " تراه كل "، بل في ظننا أن شخصية البطل تحمل قدراً ما من الرمزية، إذا إنشأ تشير إلى البحث عن الوسيلة التي يجب أن يتم بها التفاعل بين المجتمع المحلي الإماراتي بعراقة تقاليده وقيمة وفطرة أهله وتدينهم، والتناقضات المعاشة من جراء ثقافات عدة كالثقافة الأوربية والآسيوية والأمريكية والعربية وسوى ذلك.

ولعل هذه الصورة الرمزية ذات الدلالة التي أشرنا إليها أنفاً تشير في نفس المتلقي نظرة تعاطف الشعب الإماراتي ومجتمعه المحلي الذي يعاني من جراء هذه التناقضات والهموم بين قيم ثابتة وأخرى اعتورها التغيير والتبديل.

وصراع الشخصية النفسي المحتدم، العنيف تلتقي به في مجموعته التي أومأنا إليها - السباحة في عيني خليج يتوحش - أعنى قصة " جيني " - وإن كان هذا النموذج يخرج من إطار بحثنا - إذ تلتقي بشخصية " علي " في قصة " جيني " وهي تعاني أزمة نفسية عميقة في بيئة حضارية تفتقر عن بيئتها، ولم تستطع هذه البيئة الجديدة أن تبعده عن بيئة الأم، إذ نرى البطل " علي " مشغول دائماً بهوم وطنه رغم انفصاله عنه جسدياً، ففي لندن يصارع " علي " التقاء حضارتين

متناقضتين: على / جيني أو الثقافة العربية / الثقافة الأجنبية، ويظل إلى عائشة (رمز الوطن)، يصرخ في ذاته " عائشة " يقول : " تتوالد في داخلي، وتصفعني و تشدني إلى داخل اللجام " (١٦).

وربما كانت الرؤية الرومانسية لكاتب القصة، سبباً في رفض الواقع، ورغبة في العودة إلى الأهل و الوطن، فخصيسته " كومار " العامل الهندي الواصل إلى الخليج في قصة " شتاء " من مجموعة إبراهيم مبارك القصصية بعنوان " الطحلب " فيها رفضاً صريحاً للواصل، فهو يقف من البحر خائفاً مرتقباً لتجربة مريرة بعد أن انتزع من زوجه انتزاعاً من أجل لقمة العيش، إلا أنه بعد فترة وجيزة أحس بغربة تشقيه، ولا أدل على ذلك من السرد التالي "برق البحر في عينيه منذ اليوم الأول، مرسوم طريقك.. أيها الخارج من ظهر البؤس والفقر، الماء أمامك وخلفك، فاحرق العمر، حتى من رماده الآخرون وتمتد الحياة، ولتشعل أيلامك شمعاً حتى يهتدي للطريق من يسير " (١٧).

لا غرو إذن أن تقرر هذه الشخصية " كومار " العودة بعد أن أحس بغربة شديدة، وفقد الدفء والحنان، فيكتب رسالة لزوجته تكون فقرتها الأخيرة " هذا الخليج يبعث في قلبي الخوف والرعب، بعد أن كان ينبوع

عطاء فبالأمس لم يعد أعز أصدقائي " بعد أن خرج للصيد واليوم أعلنت تمردى، فأنا أحبك، وأخاف أن تلتهمني وحوش البحر والألغام

يا قيثارة حبي... سأعود إليك وليس بخفي من سياق هذه القصة ومدلولها أن القاص يرمي إلى التركيز على الجانب الإنساني والعاطفي لشخصية الواصل " كومار " حين يكشف عن علاقة هذه العمالة الواقدة والمجتمع المحلي الذي يعملون به، فليس ثمة رابطة بينهم سوى رابطة العمل، فأيديهم وقواهم الجسدية هي ميزان ارتباطهم بأعمالهم، أما عقولهم وعواطفهم فمرتبطة بالأسرة والوطن.

وفي قصته " جاك باك " (١٨) نلتقى وشخصية " عبد القادر " الواصل إلى الخليج العربي، بغية توفير حياة أفضل وتدلنا أحداث القصة أنه استدان مبلغاً من بعض أبناء وطنه، وقرر أن يقوم بشراء السلع الرخيصة، ويتجه بها إلى الأحياء الشعبية الفقيرة في القرى، وقد تهافت عليه الأهالي إبان توقيه عند منازلهم غير أن إبراهيم مبارك يجعله مرتبطاً بوطنه حين يردد أغاني عدة في حب الوطن إذ يقول "عبد القادر يعشق الوطن بشكل خرافي؛ لأن هناك حبيبته وأهله، أحياناً يردد أغاني المرشدي

وابو بكر سالم وبعض الأصوات الصنعائية... إلا أنه سرعان ما يعود الى ترديد أناشيد الأرض والوطن، استمر يغنى حتى أن الكثير من الأهالي حفظوا ما يردده عن ظهر قلب " (١٩).

وتشير الأحداث القصصية أن الدنيا لم تضحك له كثيراً، فما إن مرت ست سنوات إلا وبطلنا يصبح ضعيف الصوت، منهوك القوى وقد أصيبت بضاعته بالكساد والبوار، إذ لم يعد الناس يستعملونها " وقد لاحظ الأهالي أن هناك ندبا و آثار حروق على وجه ورقبته ويديه، كانت إحدى عينيه ذابلة، ومشيته غير عادية " (٢٠).

ثم يجعل القاص إبراهيم مبارك نهاية عبد القادر مفزعة مفاجئة تثير الشفقة والعطف على هذا الواصل الذي ضحكت له الدنيا قليلاً، إذ يداهم غرفته المتوحدة الحقيبة مجموعة يعبثون بكل شيء، وينخلع الباب ويسقط بقوة على جمجمته ويهشمها، وفي الصباح يحضر أحد أبناء بلدته، ليشاهد الباب مخلوعاً " ويشاهده مغمض العينين إلى الأبد " (٢١).

وقد وفق الكاتب في اختيار اللحظة الزمانية في القصة، حين جعلها في ليلة شديدة الظلام، وعند الفجر، بالتحديد، فقد جعل ميلاد يوم جديد في مقابل موت عبد القادر بطل القصة.

وتبدو الرؤية الرومانسية واضحة أشد للوضوح من خلال شخصية الواصل " عبد الرحمن " بانع الجرائد في قصة ناصر الظاهري " اتهاذ .. كليج ... بيان " (٢٢)، إذ تدل أحداث القصة أن عبد الرحمن يستهل عمله مبكراً منذ الساعات الأولى للفجر (توزيع الجرائد اليومية الثلاث على المنازل)، ويمتد به العمل حتى الظهر (أمام الإشارات المرورية).

ويبرز القاص ناصر الظاهري علاقة عبد الرحمن - بانع الجرائد - بالمجتمع، فهي علاقة مصلحة ليس إلا، هو في حاجة ماسة إلى المال نتيجة بيعه الجرائد، والآخرين في حاجة إلى المعلومات أو الأخبار التي تحملها الجرائد بين دفتيها.

كما يبرز الكاتب عمل هذه الشخصية تحت ظروف طقس غاية في القسوة، حيث حرارة الجو اللافتح، ينضاف الى ذلك خطورة مكان العمل الذي جعله الكاتب في نهاية لهذه الشخصية المطحونة، وقد كانت النهاية مثيرة لتعاطف المتلقى مع عبد الرحمن من خلال خاتمة القصة، إذ يدهس البطل المسالم القانع الذي يرقب حركة المجتمع تحت عجلات إحدى السيارات.

ولا نعلم أن نجد في إطار هذه الرؤية الرومانسية وعياً فنياً لمبدعي القصة في

الإمارات تبدو جلية من خلال تلك المفارقات التي أفرختها الطفرة الاقتصادية والتغيير الحضاري، إذ نلتقى بشخصيات قصصية وافدة لم يعد لها مكان أو عمل مثل شخصية " مريش " في قصة " البیدار " (٢٣) عنوان المجموعة القصصية للكاتب عبد الحميد أحمد حيث كانت تعمل في تلقیح النخيل، واليوم لم يعد هناك من يهتم بالنخيل، وأحيانا ووفقا لأحداث القصة - فإن " مريش " الذي كان يقوم بنحر الذبائح في البيوت في المناسبات المختلفة، لم يعد له عمل، لأن الذبائح صارت تذبح في المسالخ.

وقد وفق عبد الحميد أحمد حين استخدم هذه المفارقة بأن أنهت شخصية "مريش" حياتها بالانتحار، فقد نحر نفسه حين لم يجد ما كان ينحره، أو لنقل حين لقطه الحاضر " وجدوا جروحا كثيرة في بدنه، ورأوا في رقبته جرحا عميقا و الدماء السوداء الجافة كانت تغطي الأرض تحته، وعلى مقربه منه وجدوا " الداس " أو "المنجل" (٢٤).

وعلى الرغم من تسليمنا بأن هذه المفارقة تحمل قدرا واضحا من الصراع المحتدم العنيف بين الماضي والحاضر، وانتصار التغيير الحضاري الجديد على كثير من قيم الماضي أو على زحزحتها وزعزعتها

وتصدعها، إلا أن هذه المفارقة تكشف عن مدى معاناة هذه الشخصيات القصصية وما تمر به من بؤس وتعاسة.

وقريب من الصورة الآتفة نجد أغلب الشخصيات القصصية في مجموعة محمد حسن الحربي القصصية التي عنوانها "حكاية قبيلة ماتت" (٢٥)، إذ قد لاحظ أحد النقاد (٢٦) أن شخصيات المجموعة تتجه نحو الموت، وهذه النهايات تشكل ظاهرة بارزة في هذه المجموعة، مثل قصة "انتهت الحفلة" (٢٧)، حيث يموت عامل الشركة - وموته هنا عنوان إدانة مريرة للدوافع التي قادت هذا العامل إلى الموت في حفلة تكريمه - إيان تكريمه، ويحمله الحضور إلى خارج القاعة، ليموت بعيداً عنهم، فقد انتهت الحفلة، وحلن وقت العمل.

ونزعم أن الحربي قد وفق أيما توفيق حين جعل شخصية العامل في قصة "انتهت الحفلة" نكرة واقعا ونصا، وحين جعل صفاتها التي تميزها الغربة والوحدة والتفرد، فكأنه صنو للبیدار الذي أشرنا إليه آنفا، مشيرا بذلك كله إلى سيادة الشركة والإدارة، وطغيان رأس المال والاستغلال، إذ كما تبدل الأحداث، تقيم الشركة حفل توديع، أو بالأصح تشييع لعامل وهن منه العظم، وأخترمته العلل والأمراض، لنقرأ هذا السرد الذي

يشير إلى سمات هذا العامل "الارتعاش يأخذ بكل عضو من أعضائه. تحول إلى ورقة مهترئة في ريح. مرت عليه سنوات عديدة يرزح تحت وطأة الخدمة في الشركة، وأومن العمل منه العظم، ولم يعد يقوى على الوقوف كما كان في السابق، أمراض عديدة ومختلفة دبّت فيه عبر زمان مشطوب من ذاكرة، كان يشعر لو هلات بأنه إنسان غير اجتماعي إنسان غريب وحيد، فريد، تضافرت عليه ظروف المعيشة بحيث حولته إلى ترس في عجلة" (٢٨).

إن الأسطر الأخيرة من الفقرة التي اقتبسناها من النص القصصي دليل إدانة على بعض الصور المرفوضة في التعامل مع شخصية الواصل، فالشركة تتعامل مع الإنسان بوصفه ترسا في عجلة، مما أشعر العامل -ولو لو هلات- بأنه إنسان غير اجتماعي فريد وحيد غريب.

وتبدو النزعة الإنسانية لشخصية العامل حين يرتعش ارتعاشه أخيره مشفوعة بطلب يتهدج به أمام رب العمل قائلا: "هل تقبل مني هذا الوسام لقاء معالجتي لدى طبيب الشركة الذي رفض معاينتي بسبب إنهاء خدماتي لديكم" (٢٩).

ثم تكون المفارقة حين يقابل هذا الطلب الراحل بقهقهة صاحب العمل والخضور،

فتكون نهاية العامل ونهاية القصة برعشة أخيرة يلقي فيها العامل حتفه. وأيا ما كان من أمر، فلا يمكننا فصل هذه القصة عن البنية الكلية للمجموعة، وليس يخفى دلالة عنوان المجموعة "حكايات قبيلة ماتت" وتناغمه مع القصة الأولى في المجموعة والتي نحن بصددتها. انتهت الحفلة "كما لا تخفى دلالة هذه الثنائيات المتضادة، فنهاية الحفلة في مقابل نهاية الحياة، والعامل في مقابل صاحب الشركة، وارتعاشات العامل وعمله وأمراضه في مقابل تلك الوجوه المكتنزة البضبة... وما إلى ذلك.

وليس من شك في أن القصة تثير نزعة إنسانية متعاطفة وشخصية العامل الذي رمت به الشركة بعد أن أصابته العلل والأمراض، وبعد أن استقطرت الشركة رحيق حياته، واخذت منه أكثر مما أعطته، وكأن القصة تستحث المتلقى والمجتمع على النظر لهذه العمالة نظرة عطف وود وشفقة، وتتنقد هذه النظرة القائمة على الاستغلال واللاإنسانية.

وهكذا، نلمح مما أشرنا إليه أنفا تعدد نماذج شخصية الواصل في القصة القصيرة الإماراتية، غير أنها تلتقى في كونها شخصيات هامشية مسحوقة تعاني الكثير من الهموم والمتاعب والآلام، وهذه

الشخصيات - وفقاً للرؤية الرومانسية الاجتماعية التي أومأنا إليها - تحمل شحنات دلالية خاصة ينضح بها النص القصصى الذى استقاه الكاتب من صميم الواقع، وجعل شخوصه تتنفس هواءها، وتستعيد أصداءها، وتبرز هويتها مثيراً من خلال ذلك كله تعاطفنا مع هذه الشخصية التى تعاني وحدة وغربة وآلاماً، وربما ضاقت ببعض هذه الشخصيات سبل الحياة فى غربتها، بل أكثر من ذلك أن انسدت فى وجه بعضها منافذ العودة إلى الوطن مثلاً حدث لـ " مريش " فى قصة " البیدار " أنفة الذكر، إذ إنه لا يملك جواز سفر يضمن له الحل والترحال.

مع تسليمنا بأن القصة القصيرة ليس فى مقدورها أن تستوعب القضايا الكبرى أو المشكلات العامة، إلا أنه ليس بمقدور القاص أن يفلت من تناول الأحداث التى تؤثر فى حياته اليومية مع تفاوت المبدعين فى الهدف المنشود من أعمالهم الإبداعية، أو لنقل إن كل قاص يحمل إلى متلقيه قيمة ما: نفسية أو معرفية أو جمالية أو أخلاقية. ومهما يكن من أمر فإن القاص لا ينفصل بحال من الأحوال عن واقع الاجتماعى، فثمة لحة بين حياة الكاتب الشخصية وحياته الاجتماعية، وهذا ما أكدته شهادات مجموعة من كتاب القصة القصيرة المعروفين نذكر

منهم على سبيل المثال : نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وعبد الرحمن الشرقاوى، وإحسان عبد القدوس، وصلاح حافظ، وعبد الله الطوخى، وصبرى موسى، وعبد الفتاح رزق، وجمال الغيطانى، ومجيد طويبا، وصنع الله ... وسواهم (٣٠).

ويقودنا ما تقدم ذكره أنفاً إلى الحديث عن كتاب القصة القصيرة الإماراتية من أصحاب الرؤية الثانية لصورة الوافد، والتى أطلقنا عليها الرؤية الواقعية النقدية، وتتضح ملامح هذه الرؤية كما أومأنا سابقاً من خلال تعامل كتاب القصة القصيرة تعاملاً موضوعياً مجرداً من أية رتوش أو مسح رومانسية، كما تتجلى هذه الرؤية فى التركيز على الظواهر السلبية التى أفرزتها هذه العمالة الوافدة، ومدى ما تمثله هذه العمالة من خطورة على الهوية الوطنية والثقافية للمجتمع الإماراتى، ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أن كتاب القصة القصيرة الإماراتية لا يقيمون وزناً لهذه العمالة، أو أنهم يغفلون دورها فى النهضة العمرانية التى تحققت بسبب الرواج الاقتصادى للبلاد من ناحية، والأيدى العاملة الوافدة الرخيصة من ناحية أخرى، وآية ذلك تلك الرؤية أنفة الذكر، والتى تبين من خلالها تعاطف كتاب القصة مع هموم أولئك الوافدين ومشكلاتهم،

وصورت بأقنار بؤسهم وغربتهم ووحدهم، وإخفاق طائفة منهم فى تحقيق أحلامهم.

وتبدو ملامح الرؤية الواقعية النقدية من خلال إحساس طائفة من كتاب القصة القصيرة فى الإمارات بتلك الهزات القوية العنيفة التى أحدثتها مرحلة مابعد النفط من تطور حضارى واكبته تغيير اجتماعى ملحوظ لكثير من القيم والتقاليد، وقد تمثل هذا فى حين عدد من كتاب القصة القصيرة الإماراتية إلى البحر والتعلق به^(٢١)، وليس بـخفى أن التعلق بالبحر والحنين إليه لا يخلو من دلالة تكمن فى عدم الرضا بالواقع المعاش، والرغبة فى تقديس الماضى أو عدم إغفاله على أقل تقدير.

وتبدو الظواهر السلبية التى تطرق لها القاص الإماراتى من خلال عدة محاور :

١- محور العلاقة بين الرجل والمرأة : إذ من اللافت للنظر أن موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة يعد قاسماً مشتركاً أعظم عند غالبية القصاص مثلاً نجد عند أمثال: محمد المز وعبد الحميد أحمد وإبراهيم مبارك وناصر الظاهري، ومريم جمعة فرح ومحمد حسن الحري ومواهم.

وعلاقة الرجل بالمرأة فى القصة القصيرة الإماراتية تبرز كثيراً من

المسئلات النفسية الناجمة عن حرمان أولئك الوافدين من زوجاتهم، أو من الجنس الآخر. ومن النماذج القصصية التى نلتقى بها فى هذا السياق قصة " شغب القائلة" ^(٢٢) للقاص ناصر الظاهري، إذ تشير أحداث القصة إلى شخصية عامل هندي وافد يدعى " شيرخان" يلاحق امرأة متسولة أمام أحد المساجد تستدر عطاء المصلين، ويركز القاص من خلال صراع الشخصية على معاناتها النفسية ورغباتها المكبوتة التى آلت بالوافد أن يسقط على المرأة شهوته الجنسية الدفينة، بل يمتنى نفسه بعلاقة تشبع هذه الرغبة وتغير من حياته، إذ لم يمنعه الالتزام بالذهاب إلى المسجد من إشباع هذه الرغبة، فنراه كما تشير الأحداث يترصد هذه المتسولة ويراقبها، بل يقرر مواجهتها لحظة الذروة فى القصة بعد انصراف آخر مصل من المسجد، رغماً من كل المعوقات الاجتماعية التى تحول دون تلك الرغبة، بل على ذلك ما ذهب به خياله بعد أن كرر المحاولة تلو المحاولة وخطط لاقتصاص الفرصة، وعلى الرغم من مجئ السرد فى القصة بضمير الغائب، فإن القاص ينطق بشخصيته بضمير المتكلم فى صورة مونولوج داخلى، حين يقول " شيرخان" متمنياً: " آه لو تواعدني فى عز القائلة، بعد

وجبة غذاء حينها أكون في قوة الثور، أو حين يجن الليل حيث يهدأ كل شيء إلا نفسي" (٢٢). وهكذا يُقيم العامل الهندي الوافد "شيرخان" على ارتكاب جريمته وفق شهوة جامحة لا يحكمها أي وازع ديني أو خلق، إذ يقول: "اليوم لن تفلت مني، سأترصد لها سأوقفها ولو على حائط، أو في إحدى هذه السكك المدهلزة أو ذلك المرآب الذي تسكنه الطلاب" (٢٤).

وقد بنى القاص النهاية بمفارقة طريفة للحدث، إذ جعل النهاية مفاجأة مفاجئة حينما اكتشف الواصل أن المقاومة عنيفة خشنة لا تتفق وروح الأنثى، قوراء هذه الملابس النسائية قناع يكشف عن رجل هندي وافد آخر، وليس امرأة كما جمع به خياله.

ولا ريب في أن المفارقة الأنفة التي بنيت عليها القصة تحمل أكثر من دلالة من بينها ما يهدف بحثنا لتبينه، أعني أن الكاتب حاول أن يشخص من خلال هذه الصورة أسلوب الحياة الاجتماعية للشخصية مبرزاً مكان الخل الأخلاقي لهذا النموذج من جراء ظروف اجتماعية جديدة يحياها الواصل وتحول دون تكيفه مع هذه البيئة الجديدة.

ومن السلبيات التي ركزت عليها القصة القصيرة الإماراتية من خلال محور العلاقة بين الرجل والمرأة، تلك الأنموذج

الذي نلتقي به في قصة "بشرى في الستين" (٢٥) للقاص عبد الرضا السجواني، والتي يبرز من خلالها نقداً لاذعاً لكبار السن الذين يتزوجون من فتيات أجنبيات صغيرات السن - معظم الشخصيات هنا فتيات آسيويات وافدات - أكرهن على هذا الزواج (الاقتران برجال يكبرن أباءهم) بسبب الفقر والفاقة، إذ تدل أحداث القصة أن (أبا الحصى) - لاحظ دلالة هذا الاسم - تزوج بوافدة هندية شابة، وقد اشترط عدم الإنجاب مقابل إغرائها بكثير من الممتلكات الرائعة، والهدايا الثمينة، ورغم ذلك كله، فإن إحساسها الفعلي بالزواج من هذا العجوز قد تبدل، إذ لا ترتوي منه بعاطفة تتم عن تجاوب روحي، وعلى النقيض من ذلك نجد أن "أبا الحصى" يستمتع بحياته وتلك الشابة الصغيرة، وحسبه أن يتقمص معها شبابه المنصرم.

ويلج الكاتب إلى عالم الشخصية الداخلي حين يجعل تلك الشابة الهندية تبحث عن آخر، وتتشأ بينها وبين شاب من أبناء جلدتها علاقة حب متبادل، إذ تحس بذاتها وكيانها إحساساً حقيقياً يتناقض وإحساسها مع "أبي الحصى"، ثم تكون النتيجة السقوط في هوة الخيانة الزوجية، وهي مشكلة أخلاقية مرفوضة من قبل القاص والدين والعرف

الاجتماعي، والقاص هنا يركز على هذه العلاقات غير السوية؛ ليعسل الضوء بمنظاره الناقد على ما تكاد يشكل ظاهرة تنفشي في الإمارات، وهي ظاهرة زواج كبار السن بفتيات في عمر بناتهم، وما لهذه المشكلة من نتائج ظاهرة وأخرى ستظهر قريباً، وخاصة في نظر المجتمع لأبناء الزوجة الأجنبية وتسميتهم بأبناء الهنود من الزيجات، وهو رمز لرفضهم لاجتماعياً، إضافة إلى ما قد يؤثر على ثقافة أولئك الأطفال وولائهم، وهنا يكمن الصراع الاجتماعي الذي يعاني منه الأبناء، فهم في حكم القانون مواطنون، لكنهم في نفس الوقت غرباء نتيجة التنشئة الاجتماعية التي تقوم بها الأم كما يرى الدكتور محمد المطوع^(٢٦). وقريب من النموذج الآنف ذكره قصة "عبّار"^(٢٧) من مجموعة "قيروز" القصصية للقاصة مريم جمعة فرج، إذ نلتقى بشخصية "ترجس" الزوجة الهندية للشابة المتمردة على زوجها العجوز "كانت تصرخ في وجهه مبددة ذلك الشعور بالوحدة : فرد، شائب"^(٢٨)، وتشير الأحداث إلى أنها تارة قد حاولت الانتحار وأخرى تترك البيت وتهرب، ثم تتحول بعد ذلك إلى بغى عابثة على الأرصفة بلغة القاصة^(٢٩)، وانتهى الأمر بالعبار إلى الجنون.

صحيح أن القصة واضحة الدلالة، إذ ليس يخفى أنها تشير إلى الخلل في العلاقات الإنسانية بوصفه نتيجة أفرزتها النقلة النوعية في حياة المجتمع الإماراتي، وما اعتوره من تغييرات ربما لم تأخذ شكلها النهائي بعد، غير أن ثمة دلالة لا تخفى تتفق غاية بحثنا، نعتي بها رفض القاصة لهذه العلاقات الإنسانية المنحرفة في إطار العلاقة بين الرجل والمرأة، إنها دعوة للتمرد على بعض سلايات الواقع، أو لنقل إنها إيحاء بضرورة تغيير هذه الممارسات غير السوية.

ونلتقى بمحور العلاقة بين الرجل والمرأة في قصة "تحت المروحة"^(٣٠) لمحمد المر - صاحب النتاج القصصى الغزير؛ إذ نشر ما يربو على عشر مجموعات قصصية منذ عام ١٩٨٢ وحتى الآن، إضافة إلى قصص منشورة بالصحف المحلية - من خلال شخصية الوافد الباكستاني "ياسين" وهي شخصية متباينة عن النماذج آنفة الذكر، إذ تشير أحداث القصة أنه يود الزواج من إحدى بنات جنسه -باكستانية - غير أن تكاليف الزواج وتردى وضعه المالى يحول دون ذلك، مما يضطوه إلى طلب سلفة بلغت خمسة عشر ألف درهم من كفيله "خلفان" صاحب الشركة التي يعمل

بها، غير أن خلفان لا يوافق مبدئياً، وبعد حوار بين خلفان وأخيه أحمد يوافق خلفان على تقديم سلفة لياسين، لكن ياسين يسبق هذه الأحداث بشئ نفسه قبل علمه بالموافقة على السلفة، ولنا أن نلاحظ أن الكاتب هنا ركز على شخصية الواصل الطالب للمرأة من الخارج، دون أن يولي اهتماماً كبيراً بسبب عالم الشخصية الداخلي، لكنها على أية حال شخصية قريبة من الواقع في إطار الواقعية النقدية له وليس محاكاة.

وفي إطار محور العلاقة بين الرجل والمرأة نلتقى بأنموذج مغاير، فالمرأة هنا وافدة تعيش مع زوجها أحمد في مدينة دبي ذات الصخب والضجيج والبرواج الاقتصادي، إنها "جودي" الإنجليزية في قصة محمد المر التي عنوانها "رسائل زوجة إنجليزية"^(٤١)، والتي أشار الكاتب من خلالها في إطار الواقعية النقدية للبيئة المادية للنفط، وما أفرزه من قيم متغيرة محصلتها الاستهلاك الشره غير المقنن، وقد عرض القاص من خلال هذه الشخصية انتقاد جودي (رمز الحضارة الغربية المحافظة على الاقتصاد في كل شيء) لمجتمع الإمارات وقد بدا ذلك واضحاً من خلال هذه الرسالة التي أرسلتها "جودي" إلى أمها مارجريت في لندن منتقدة النساء العربيات في بيئة دبي، إذ

تقول : "... النساء العربيات لا يعرفن الاقتصاد، فاطمة تشتري الكثير من علب المسكرا وأدوات التجميل، وبعد أن تستعمل ربعها أو قليلاً منها تهملها أو ترميها، لا أدري هل جاءهم الإسراف بسبب كثرة أموال البترول، أم أن تلك المسألة طبع متأصل فيهم، إسراف في كل شيء، في الزينة والعطور والأكل وبناء البيوت، كل شيء فيه إسراف، إنهم شعب لا يعرف التوفير"^(٤٢).

واضح أن شخصية "جودي" هي لسان حال القاص محمد المر الذي يتعامل ويعايش واقعاً يفكر إلى ذكاء في التعامل مع معطيات جديدة سمتها الغالبية روح الاستهلاك الشره، إذ بفضل الثروة الجديدة توفر للناس استعمال كل شيء دون بذل أنى جهد نحو إنتاج حقيقي، بل لا نبتعد عن جادة الصواب إذا قلنا إن بغية القاص من هذه القصة يكمن في هذه النبذة الصاخبة من خلال تلك الرسائل التي أرسلتها جودي الزوجة في دبي إلى مارجريت الأم في لندن.

ونلاحظ هنا أن صورة المرأة إيجابية تنقد الواقع، وتبغى إصلاحه، وما أكثر هذه النماذج الإيجابية في قصص محمد المر^(٤٣).

٢- محور الهوية والثقافة : إن المتتبع للخطاب القصصي في القصة القصيرة

في الإمارات لا يعدم - في ضوء الرؤية الواقعية النقدية - تلمس قصص تعلو فيها صرخة احتجاج ذات دلالة غير خافية تشير إلى عدم الوئام بين هذه العمالة والمواطن من جهة، وبين هذه العمالة والواقع الخارجى من جهة أخرى، إنها رسالة واضحة من خلال الخطاب القصصى إلى ثغرات في جسد المجتمع الإماراتى يجب سدها، أو على أقل تقدير عدم التهاون معها أو التقليل من حجم مخاطرها وسلبياتها، ويأتى فى صدارة هذه السلبيات ما يتصل بلب المجتمع الإماراتى وجوهره نعى الهوية الثقافية والتربية.

ولا ريب فى أن ظهور النفط - لا فى المجتمع الإماراتى فحسب، بل فى منطقة الخليج العربى بأسره - قد أدى إلى انتقال هذه المجتمعات بشكل سريع للغاية - وهذا جلى واضح فى الإمارات خاصة - من حالة البساطة إلى حالة الاندماج والرواج التجارى والاقتصادى من الدرجة الأولى، ولهذه الحال أثرها فى تقسيم الواقع الاجتماعى إلى جيلين متضادين يمكن أن نلمسهما من خلال شخصيات الآباء والأبناء فى القصة القصيرة فى الإمارات، جيل الآباء يعتر بماضيه ويفخر بالانتساب إليه، وجيل الأبناء - الذى

يرتبط بلحظته المعاشة، بواقعة الآتى، ومن ثم يرفض الماضى، وبالتالي لم يرق إلى مستوى الآباء، ومن هنا كان الاصطدام أو التناقض بين الجيلين، وقد عبرت قصص سعاد العريمى وليلى أحمد، وعبد الحميد أحمد ومحمد المر، ومريم فرج وسلمى مطر سيف، وإبراهيم مبارك ... وسواهم عن مثل هذه التناقضات.

ويهما فى هذا السياق تلك النماذج القصصية التى ركز الكتاب فيها على شخصية الوافد السطحية المبهمة سواء داخل المنزل الإماراتى أم خارجه، وسلبيات هذه العمالة، وأول نموذج فى هذا المقام قصة "رائحة"^(٤٤) للقاصة لىلى أحمد ذات الكثافة اللغوية والحوار القصصى المتسق، إذ تبرز لنا حجم هذه العمالة وتأثيرها السلبى على الأسرة والتربية داخل المنزل، إذ نرى استهلالها والاستهلال أو بداية القصة يعد حجر الزاوية عند المتلقى فى الانجذاب نحو القصة أو العزوف عنها يبدأ بسؤال يحمل شحنة دلالية ذات مغزى: هل أنت مواطن؟، وكذلك السؤال الذى يتوجه به بطل القصة إلى زوجته: ألا تشعرين أحيانا بأنك لست أنت؟

ودلالة السؤالين ليست خفية إنها تشير إلى وعى القاصة ورغبتها فى دق ناقوس

الخطر على تركيبة المجتمع الإماراتي، وواقع مؤسساته، إذ أصبح على المواطن الاستعانة بشخصية الواصل لقضاء مصالحه، إذ يوصى الزوج زوجته قائلا : "عندما تذهبين إلى المستشفى للمراجعة، لا تنسى أخذ المربية أو الخادم معك، ربما يفيدانك كواسطة"

للقصة دوال عدة نفسية وتربوية واجتماعية، وهي قبل وبعد، تعرض للعمالة الوافدة في صورة مربيّات في البيوت، وتشير إلى صدى هذه العمالة على الهوية الثقافية في نشأة لغة حار المرء في تسميتها لغة، إذ ليست عربية ولا أجنبية، فـلسان الأطفال فيه لكنة غير واضحة ولا مفهومة بالنسبة للأباء والأمهات، على حين تنزلق لهجة المربية على لسان الطفل في سر وسهولة.

ويتجلى صراع القصة من خلال سلوكيات الطفل اللغوية والاجتماعية، بل الانتقال في المكان لا يكون من قبل الأطفال إلا بعد تجاوز نظراته إلى حركات مربيّته، ويتراكم الصراع حين تكتشف الأم هذه الأشياء، وحين تدرك أن ابنها لا يتلفه لرؤيتها أو مداعبتها، ولذا كان سؤال الأب الأنف ألا تشعرين بأنك لست أنت ؟ بمثابة ثورة تعصف بمشاعر الأمومة، وكان

القاصة أرادت بهذا السؤال ضرورة إصلاح الواقع المتردى ووجود الأم بجوار ابنها لحظة بلحظة، وضرورة الاستغناء عن المربية، أو بمعنى آخر تصبح القصة صدى قويا ودعوة للتفكير في الذات والغير من أجل مجتمع سليم سوى، من خلال تلك الصورة ذات النزعة الفلسفية الواقعية التي اعتمدت فيها القاصة على تصوير الواقع الخارجي على نحو يتجلى فيه قبح ذلك الواقع وازدراؤه وتحقيره.

ويلتقى محمد المر في قصته "هجرة المحنط"^(٥) والقاصة ليلى أحمد في الكشف عن أثر هذه العمالة السيئة على بنية المجتمع الإماراتي، بل يضيف إلى ذلك دور هذه العمالة في إشاعة مظاهر عدة للانحراف والفساد الذي يعاني منه الواقع المرير، بل ربما ساعدنا ذلك في تفسير رفض كثير من شخصيات القصة القصيرة في الإمارات للواقع، بل يصبح رفض الواقع واستهجائه سببا رئيسا حدا بالمحنط بطل القصة إلى الهجرة احتجاجا على فقد المدينة - مدينة دبي البيئة المكانية التي تشغل الحيز الأكبر من قصص محمد المر - لطابعه المحلي نتيجة لكثرة هذه الجنسيات الوافدة المتنوعة المتأينة.

وفي قصة "هذا الوجه ليس لي" (٤٦) للقاصة سعاد العريمي إشارة واضحة لخطورة ظاهرة العمالة الوافدة، تلك العمالة التي باتت تهدد هوية المواطن وثقافته في عقر داره، لنقرأ معا بدايات القصة : تضيق الدائرة، وتختنق المدينة، تتراكم الأشياء بدخلها وداخله، ويراهما تنلق محتوياتها مكمومة الأجساد البشرية على حافة الأرضية، ثم تضيق الغلابة وتتبعثر كل الأفكار (٤٧).

الاستهلال أهم ما في القصة القصيرة إنه فاتحة لعالم ودخول فيه، وعالم القصة القصيرة يلتقي وعالم البطل الداخلي، والفعل ينبئ منذ البداية بالاستمرارية (تضيق - تختنق - تتراكم - يراها - تتبعثر)، هذه الصورة القائمة ألحت على البطل في الرغبة في الصراخ، إذ تقول القاصة على لسان البطل : "نظر في المرأة، وجفل أهذا هو أحمد .. ؟ أنا لم أكن كذلك .. هذا الوجه ليس لي !! إنه يخيفني ... لماذا هذه الأشياء تتكاثر على جسد الأرض ؟ كان يخاطب أحد المارة (أنا ما في معلوم) شعر بغصة رهيبة، وازدرد ريقه ومضى" (٤٨).

وفي موضع آخر نطالع مقولة البطل : "هذا الوجه ليس لي .. مخاطبا العامة، تتفرق خطواته، وتجتمع الأرجل .. تتراحم

الوجوه، يحدق فيها .. إنه ليس لي، يقتش عن آخر يطبع كفه على كل الوجوه، وتستقبله ابتسامات السخرية، نظرات الاستقزاز لفظ وأصوات متداخلة ... وتلفظه أنفاس تلك المدينة" (٤٩).

والقصة أشبه بصرخة تندد بالسلبيات، وتدعو إلى ضرورة توحيد الإنسان والمكان الذي تشكل عليه تاريخه الشخصي والجماعي، وترسخت فيه عاداته وتقاليده وعباداته وطقوسه، إنه الوطن باندياحه وتفاعل الإنسان فيه، إذ لا إنسان بدون وطن له هوية وثقافة يتوحد فيها ومن خلالها الإنسان والمكان، فلا يلفظه المكان كما لفظ بطلنا في هذه القصة.

والنظرة المشار إليها أنفا ربما تفسر لنا ما لاحظته الدكتور ضياء الصديقي (٥٠) من أن القصص التي صورت الحاضر / المدينة وقفت موقفا موحدا ضده بشكل معلن أو خفي، المدينة الجديدة بمفاهيمها الغريبة، وعلاقتها المتشابكة، ووجها القاسي تجعل الإنسان يحس فيها بغربة عجيبة، ناجمة عن عدم قدرته على التكيف معها، وهو في نفس الوقت محتاج لها، وهنا يبدو قلقه واضطرابه بين الداخل والخارج.

ونلتقي بأنموذج قصصي آخر رافض لهذه العمالة انطلاقا من سلبياتها على

صيرورة المجتمع، وطمس هويته وتقاوته من خلال قصة "الصرخة"^(٥١) للقاص ناصر جبران، إذ يؤكد القاص على ازدياد هذه العمالة وتجاوزها حدود الحاجة الفعلية، ولذا فإنها ربما ساهمت في إزالة ملامح المجتمع المحلي من خلال سرده القصصي "جرقته موجة السراويل الواسعة والساري والعملة المفلطحة .. كرنفال، ألوان صارخة، أصوات مختلفة"، ويمثل الزى بتناقه وأشكاله المختلفة للواقع عن المواطن مظهرا من تأثيرات هذه العمالة على صيرورة المجتمع، بل إن الحوار القصصي القصير الذي دار بين (سلمان وزميله عبد الله) يحمل دلالة الرفض القاطع لشخصية الواقع بوصفها ذات أثر سلبي ربما أدى إلى شعور المواطن الإماراتي نفسه بالغربة في وطنه، يقول سلمان : أين مدرسة العروبة ؟ فيرد عبد الله بمرارة : اختفت العروبة وبقي الشارع.

- وأين هي ؟

- ستجدها في قواميس لغات أخرى (كيسل

.. كستكا .. هلو).

والسطر الأخير يشير إلى رغبة الكاتب

الحميمة، وإلحاحه في الدعوة إلى رفض هذه

العمالة بشكل حاسم، والعمالة المرفوضة هي

العمالة الوافدة من شرق آسيا (كيسا ..

كستكا)، أو تلك الوافدة من غرب أوروبا (هلو).

٣- محور اللغة في القصة القصيرة الإماراتية :

يشكل محور اللغة في القصة الإماراتية القصيدة بشكل عام والتي تتناول شخصية الواقع بشكل خاص إشكالية كبيرة، ولا نغنى بذلك ركافة الجملة وضعفها عند ثلثة من كتاب القصة الإماراتية مثلما أشار الدكتور وليد خالص^(٥٢) للغة القاص محمد المر، ونعني عليه ركافة تراكييه على الرغم من كونه أكثر الكتاب شهرة، وأغزرهم نتاجا في الإبداع القصصي، بل نعني تلك الكتلة التراكمية من جمل وبناء وألفاظ يحشدتها الكاتب حشدا على لسان شخصية الواقع، ويبدو ذلك جليا واضحا في قصص كثيرة نذكر من بينها : قصة "أشياء كويا الصغيرة"^(٥٣) من مجموعة "البيدار" للقاص عبد الحميد أحمد، إذ قد حرص القاص على نقل لغة كويا كما هي في عالم الواقع إبان حديثه مع سيدة في العمل، يقول كويا :

"أرباب .. في مية .. أنا آخر الشهر

يعطي .. أرباب .. أنا في ولد جديد ..

أول في بنات بس .. كلش بنات .. ولد

واحد كبير يموت في ترين" وفي موضوع

آخر يقول : "هذا زين ٠٠ واحد زين ٠٠ أنا يشتري بأربعين يبيع حق انتة بثلاثين".

هذا لغة كويا العامل الهندى الناطق بالعربية، صحيح أنها تنبئ عن أحداث لكنها ركيكة ضعيفة، فهل أراد الكاتب بنقل هذه الصورة اللغوية - كما هي فى الواقع - التنبية على لغتنا العربية التى فقدت جمالياتها المترسخة فى أعماقنا، وأصبح الواقع الإماراتى يواجه لغة تنن تحت وطأة الخطأ والضعف والركاكة، نزع أنه أراد ذلك، وإلا فكيف نفسر نطق كويا بلغة فصيحة أوردتها القاص من خلال رسالة يخاطب فيها زوجها قائلا : "سمه عبد الله كويا، أو سمه عيسى لا محمد كويا، لا أعرف اختاري اسما يشتيه قلبك، ليتنى كنت معكم، لكن أنت تعرفين أنا لا أستطيع شيئا إلا العمل هنا". واضح أن اللغة هنا فصيحة، وذات شحنات دلالية نفسية وعاطفية، ونزعم أن للقاص بغية من وراء هذا المستوى اللغوى الفصيح، فالعامل كويا يكتب إلى زوجته بلغة هندية فصيحة مع كونه عاملا بسيطا، وقد قام القاص بترجمة هذه الهندية إلى لغة عربية لا تقل عنها فصاحة.

إن القاص الإماراتى أراد لعمله الإبداعى قدرا كبيرا من الأمانة فعمد إلى تصوير العالم الخارجى لشخصية الواصل

والتعبير عنها مما جعل القصة تنضح بضجيح لأماكن وأسماء وتقاليد، إذ إن النماذج الواقعية كما يقول الناقد الدكتور صلاح فضل^(٥٤) : تتكون فحسب عندما يتاح للكاتب أن يقوم بعملية مقابلة خصبة وصارمة معاشة فى الحياة العملية ومبررة من خلالها، بين أفراد متعددين، وعندما تكشف هذه المقابلة عن الأسباب والقوانين الفردية والاجتماعية وما بينها من تشابه، وليس من شك فى أن الأساليب العامة الشائعة فى المجتمع تتسرب إلى القاص - بوعى أو بدون وعى - حاملة معها تلك التراكيب المعجمية بمجالاتها الدلالية المتعددة التى يتحدد بموجبها البنية السردية للقصة، وتصبح اللغة من ثم أداة كالمراة تتعكس على سطح الأحداث والشخصيات لتتضح غايات القاص ومقاصده.

وفى قصة عبد الحميد أحمد "صفعتان" من مجموعة اليبداى التى ذكرناها أنفا نشعر باللغة التى تنطق بها الشخصية من حيث كونها أداة تعريف بالهوية الاجتماعية، والخشية والحذر بما قد يحل بمسارب التخاطب من فقد بعض قيمتها وعاداتها وسلوكياتها اللغوية، ويبدو ذلك جليا واضحا بما ورد على لسان شخصية الواصل الأسوي سائق التاكسى، إذ يقول : "رفيك (رفيق)

خورفكان فيه هوا زين، جبل زين، دبی فيه شغل وايد، فلوس وايد»^(٥٥).

ونتفق وما ذهب إليه الدكتور صلاح فضل في نجاح القاص عبد الحميد أحمد من خلال إبرازه لهذا التقابل الظاهري بين القرية الغارقة في تقاليدها وعباءاتها، وهذه المدينة المشرقة لأنماط جديدة في السلوك والعلاقات دون أن تدرك جوهرها الحقيقي في شروط الممارسة الحرة واتساق الداخل مع الخارج أو كما قال: «إن الثنائية الأعجمية العربية تطل من خلف هذه الثنائية المباشرة: القرية/ المدينة من خلال تعدد المستويات اللغوية في الحوار العامي والفصح ٠٠٠ مما يجعل القصة على بساطتها نموذجاً مكثفاً مفعماً ببعض الرؤوس المتفجرة التي تثرى دلالاتها عند المتلقى ليقتطع الحساس»^(٥٦).

واللغة القصصية وسيلة للكشف عن هوية الشخصية، ففي قصة «الرحيل»^(٥٧) للكاتبة سعاد العريمي نلتقي بمفردات لغوية من واقع اللهجة العربية الفلسطينية، فتجلى روح الشخصية من حيث كينونتها العربية الفلسطينية، نقول ذلك على الرغم من وجود معطيات أخرى داخل القصة تشير إلى أحداث متصلة بالمكان (فلسطين) مثل نصبرا - طولكرم - شهادة الابنة في صبرا

٠٠ وما إلى ذلك، غير أن اللهجة العربية الفلسطينية واضحة بدلالاتها وظلال معانيها من خلال السرد القصصي، ولنقرأ: «عندما نهض من فراشه، كان مبتسماً وكان شيئاً لم يكن، حمل أدواته الزراعية ومضى إلى حيث الشجيرات التي غرسها ٠٠٠ وجد منصوراً يقطف بعض الخضار بشيء من عدم المبالاة، اقترب منه: ليش هيك يا ابني؟ بدك تنزع الزريعة من جذورها؟»^(٥٨)، وفي موضع آخر «مسكه من ذراعه قائلاً: تعال ٠٠ بدى أحكي لك حكاية»^(٥٩) ومن بين مفردات الحكى «الأرض اللي بتقبتها لزوم علينا نحافظ عليها، وما بيصير نفرط فيها»^(٦٠).

لعل من ناقل القول أن العلاقة بين اللغة والمجتمع علاقة حميمة وطيدة، فاللغة تؤثر وتتأثر بالمجتمع، ومن خلالها يمكن التعرف على العديد من الظواهر والمستويات الاجتماعية في العمل القصصي، وحسبنا القول إنها الوسيلة الخطيرة التي يتوصل بها المبدع، والأداة الوحيدة التي يستعين بها ويعتمد عليها للوصول إلى مقاصده وغاياته. وما أردنا توضيحه هنا أن بعض الكتاب قد نقلوا لغة المشافهة على السنة شخصية الوافدين - ولا يعد ذلك ضعفاً أو ركافة - عن عمس، وأن هذا المنظور

الكتابي لرؤية الواقع الخارجى يعكس إلى أى مدى يمكن أن تؤثر ثقافات الوافدين على الهوية الثقافية للمواطن الإماراتي، إذ قد بدأ بعض الناس يجارون هذه اللغة الحياتية المعاشة لقضاء مصالحهم وحاجاتهم، وكأن القاص بهذه الرؤية أراد أن يوجه خطاباً يقول فيه إذا كان التأثير اليوم فى بعض المفردات اللغوية، فربما يمتد التأثير غداً ليحتل منطقة أكبر، ربما ينداح ليشمل طريقة التفكير وملامح الوجه والجسد، وتقف لغة القصة القصيرة شاهدة على ذلك على نحو ما نجد عند عبد الحميد أحمد فى مجموعته القصصية "البیدار" وبالتحديد قصته "أشياء كويا الصغيرة" أنفة الذكر، أو قصته "الطنير الغمرى"^(٦١) من مجموعته القصصية "على حافة النهار"، كما نلاحظ تعدد المستويات اللغوية فى قصة عبد العزيز الشرهان "عاشق الجدار القديم"^(٦٢) وقصة "الخروج على وشم القبيلة" لمحمد حسن الحربى، وبعض قصص مجموعته "حكايات قبيلة ماتت"^(٦٣)، وبالمثل نجد ذلك فى قصص محمد المر، وسعاد الغريمى فى قصتها "هذا الوجه ليس لى" أنفة الذكر، وليلي أحمد . . وسواهم مما يطول ذكره فى هذا السياق .

وأخيراً ننهى جولتنا فى هذا البحث بعدة ملحوظات نظن أنها لا تخلو من دلالة :

أولها : تكشف هذه النماذج القصصية سواء التى تناولها البحث، أم التى اكتفينا بقراءتها لعدم اتقاقها وغاية بحثنا، تكشف هذه وتلك عن وعي ككتاب القصة القصيرة فى الإمارات بظروف واقعهم الاجتماعى وملابساته، والقدرة على التعامل معه، واستيعاب جملة العلاقات التى تربط الإنسان بمجتمعه .

وقد ركز جملتنا من الكتاب على المسببات الاجتماعية التى أفرزت هذا العلاقات، مما يؤكد مقولة إن عملية الإبداع بالنسبة للفنان، عملية ذات وظيفة اجتماعية حقاً، كما أنها فى الوقت نفسه تصبح صورة تتم عن استيعاب الكاتب لواقع الاجتماعى وتحرره من ذاته إلى عالمه الخارجى .

لأغرو إذن أن من يتابع النصوص القصصية القصيرة يلحظ وفاءها لخصوصيتها المحلية، فتقرأ من خلالها سر البيئة الخليجية وتاريخها وتضاريسها، ولا يعنى هذا أن القصة القصيرة فى الإمارات منغلقة على نفسها مكتفية بذاتها، بل إن نسيجها جزء لا يتجزأ من محيط النشر القصصى العربى .

وثانيها : نقطة التقاء أو لنقل تقارب بين هذه القصص التى تناولها البحث وثلة غير قليلة من القصص الاجتماعية الأخرى التى

أشارت إلى هموم عدة نحو : هموم المواطن نفسه في ضوء المتغيرات الجديدة، ومشكلات المرأة وقضاياها، وصراع الأجيال من خلال علاقة الأبناء بالأباء، واختلاف درجة الصراع وحدته قدر اختلاف التحولات الاجتماعية والسياسية على نحو ما صورتها ليلي أحمد في معظم قصص مجموعتها "الخيمة والمهرجان والوطن"، أو ما صورتها القاصة مريم جمعة فسرّج في مجموعتها "قيروز"^(١٤)، أو ما طرحته سلمى مطر سيف في مجموعتها "عشبة"^(١٥) . . . وسوى ذلك كثير جدا .

أقول إن نقطة اللقاء من حيث إلقاء ثورة على اللحظة المعاشة (الحاضر الآني) من خلال حنين فارق إلى الماضي واجترار ذكرياته والتغنى بأمجاده، والبكاء على انصرامه، غير أننا وإن كنا نتفق ورؤية القاص في أن الماضي المتحدث عنه يحمل قيما ومفاهيم يجب أن تسود الحاضر، ولا يمكننا بحال من الأحوال إغفاله أو تجاهله، فإن الإصرار على الماضي والبقاء فيه، واجترار معطياته يرفضه الواقع الجديد بكل معطيات سواء أكانت إيجابية أم سلبية، وسواء تقبلناها عن طيب خاطر، أم رغما عنا، شئنا هذا الحضر أم أبينا، ومن ثم تصبح الدعوة الأكثر إلحاحا أنه على الجميع

تقع مسئولية التقويم والتعديل وتصحيح المسار مسترشدين في ذلك بالماضي، ومستشرقين المستقبل .

وثالثها : اقتدنا فيما قرأناه من قصص الإمارات شخصية الواقف الإيجابية، نقول ذلك على الرغم من ثقتنا بإيمان كتاب القصة - كما تشير معطيات الواقع - بأن هذه العمالة الواقدة قد قامت على كواهلها وبأيديها معظم المشاريع الحضارية والنهضة العمرانية من بنايات وطرق ومرافق إنسانية . . . وما إلى ذلك .

وفي إطار مرد السلبيات كانت شخصية الواقف الآسيوي أكثر حضورا تليها شخصية الواقف الأوربي، أما صورة الواقف العربي، فهي قليلة إذا ما قيست بالشخصيتين السابقتين، بل يمكن إحصائها في قصص مثل قصة "الأرصفة العربية" من مجموعة اليبسار^(١٦)، إذ تصور هذه القصة غربة الإنسان الفلسطيني من خلال شخصية الواقف "أبو محمود" العامل الذي تشير أحداث القصة إلى قذف الأرصفة العربية له بصورة تخلو من الرحمة، كما تشير إلى الهم الذي يعانيه الفلسطيني (الهجرة في البلاد العربية)، ويحمل الكاتب من خلال شخصيته أي محمود - الدول العربية سبب عذابه وآلامه .

ويلتقى النموذج السالف وقصة سفر الأسفار^(١٧) للقاص ناصر الظاهري، إذ يشير فيها إلى شخصية وافد فلسطيني يتجول في عدد من البلدان العربية، ويستقر في الإمارات ويعمل حارساً لإحدى البنايات ذات الطوابق العالية (بلغت اثنين وعشرين طابقاً) ربما إشارة رمزية للدول العربية، وهذه العمارة بطوايقها المختلفة تعاني مشاكل عدة تسيج لا تتناغم ألوانه .. هادئة، قاتمة، صارخة، مزيج عجيب، نكن تتدلى إلى الصدر تحوط بها سلسلة ذهبية، وشارب حليق وقرط يحرس أذن حنظلة، ونميمة تسرى خلف الجدران، وضعيفة تلبد خلف سجادة الصلاة ولهذا كله يقرر العودة لوطنه السليب متهاكاً مريضاً ليدفن هناك كما تدل الأحداث.

والقصة الأخيرة هي قصة "البیدار" لعبد الحميد أحمد من مجموعته القصصية "البیدار" التي أشرنا إليها كثيراً، ومريش البیدار عربي وافد من عمان هاجر إلى وطن مجاور (الإمارات) بحثاً عن مورد رزق في فترة زمنية لم تكن فيها أوراق الهوية (جواز السفر وما إلى ذلك) أهمية تذكر، لكنه وجد نفسه في ظل الدولة الحديثة نكرة، لا يمتلك حتى أبسط حقوقه (العودة إلى الوطن الأم)، فضلاً عن أنه مرفوض في

البلد التي قضى فيها زهرة شبابه، إذ تشير أحداث القصة أنه قضى أكثر من ثلاثين سنة يعمل في ذبح الأغنام وتلقيح النخيل، وتبدو المفارقة حين يقرر العودة إلى موطنه فيرفض أيضاً؛ لأنه لا يمتلك أوراقاً رسمية في ظل القانون الوضعي الجديد الذي رسم حدوداً صارمة بين دول الجوار، لم يكن للناس سابق عهد بها، فيحرم من أبسط حق من حقوقه، وهذا ما عمد القاص إلى الكشف عنه من خلال شخصية مريش.

ورابعها: إن الشخصية تحتل معظم أجواء القصص القصيرة التي تناولتها الدراسة، إذ تمتد منها وإليها جميع العناصر الفنية في القصة، بما في ذلك المضمون الذي يود الكاتب مخاطبتنا نحن المتلقين.

لقد تناولت القصص القصيرة تلك الشخصيات الهامشية المسحوقة وجعلت منها بطولة حقيقية من خلال الرويتين اللتين أشرت إليهما في متن الدراسة، ومن اليسير ملاحظ قلة عدد الكتاب الذين تعاطفوا مع شخصية الواقف، ونظروا إليها نظرة تحمل نزعة إنسانية تثير شفقة المتلقي نحو هموم هذه العمالة ومشاكلها، في مقابل كثرة من الكتاب تعرضوا لشخصية الواقف من خلال نقد الواقع، وإيراز الآثار السلبية التي خلفتها هذه العمالة، مشيرة بذلك إلى دورها في

إشاعة كثير من مظاهر الانحراف والفساد،
مطالبة صراحة أو ضمنا بضرورة معالجة
هذه السلبات في ضوء معطيات الواقع، بل
لا تخفى نبرة الخطاب القصصي من
ضرورة التخلي فورا عن هذه العمالة، على
نحو ما وجدنا في قصة "رائحة" للقاصه ليلي
أحمد أنفة الذكر.

ويقتضى الإتصاف، بل التناول
الموضوعي ألا نوافق أصحاب النظرة
الواقعية المبنية على نقد الواقع فيما ذهبوا
إليه من تحميل هذه الانحرافات والسلبات
التي يعاني منها المجتمع الإماراتي على هذه
العمالة؛ لأنه لا يجب من وجهة نظرنا أن
نغض الطرف عن تلك الأسباب الحقيقة التي
أدت وتؤدي إلى إحداث تغييرات في
منظومة القيم والعادات والتقاليد، وتقف
القصة العربية في بيئات عدة شاخصة شاهدة
على أن منظومة القيم مرتبطة باتجاهات عدة
: تربوية ونفسية وخلقية ودينية، وإلا كيف
نفسر أسلوب أناس يلجأون إلى انتهاج
أسلوب لكسب حرام، نقول ذلك مع تسليمنا
بأن العمل الإبداعي المفرد إن هو إلا
صوت في معزوفة الكاتب، وفي إطار هذه
الملاحظة ندعو إلى ضرورة التواصل بين
البشر؛ لأنه يزيل بلا أدنى شك تلك الحواجز
بين المواطن والوافد الأجنبي، فينزاح

الموقف الفوقي المتعالي من المواطن إلى
الغريب القادم، بل في إطار هذا المفهوم
تذوب الثقافات المتباينة المتنوعة في ثقافة
الإمارات العربية الإسلامية الأصيلة على
نحو يذكروا بنماذج الثقافات الأجنبية ونوباتها
في الثقافة العربية الإسلامية إبان العصر
العباسي، وما ذلك على الله بعزيز، وفي ظننا
أن القصة تكتسب قيمتها وقدرتها على التأثير
والبقاء بقدر محاولتها الحوارية حينا والجدلية
أحيانا أخرى للتغيرات الاجتماعية، بل
يجعلها بؤرة تأريخ لصراعات الإنسان
وطموحاته في زمن لا نعدم فيه تزييف
الحقائق.

هوامش البحث ومراجعته

ظل دولة الإمارات، ١٩٨٩، اتحاد
كتاب وأدباء الإمارات،

٤- لمزيد من التفصيل راجع : العاملة
الأجنبية في أقطار الخليج العربي،
مركز دراسات الوحدة العربية،
بيروت، ١٩٨٣ م .

٥- الشخصية والبيئة في القصة القصيرة،
ثابت ملاكوي، أبحاث الملتقى الثاني،
ج ١، ص ٩٦، ٩٧، مرجع سبق ذكره .

٦- "البیدار" مجموعة قصصية، عبد الحميد
أحمد، دار الكلمة للنشر بيروت -
الطبعة الأولى، ١٩٨٧ .

٧- بحث قضايا التحول الاجتماعي بدولة
الإمارات، يوسف الشاروني، سبق
ذكره، ص ٢٢، أبحاث الملتقى الثاني .

٨- قصة "أشياء كويا الصغيرة" في
مجموعة البیدار، عبد الحميد أحمد، دار
الكلمة بيروت، ص ١٠ . وتبدو هذه
النبرة الإنسانية العالية من خلال إدانته
للمجتمع واحتجاجة عليه إبان حديثه
عن انتحار "مريش" بطل قصة البیدار،
وتكرار شخصية مريش والتغاني
بشخصية "غريب" في قصة "الطائر
الغمرى" مجموعة السباحة في عيني
خليج يتوخش، دار الكلمة، بيروت.

١- قضايا التحول الاجتماعي بدولة
الإمارات العربية المتحدة، كما تبرزها
عناصر : الشخصية، المكان،
والزمان، يوسف الشاروني، أبحاث
الملتقى الثاني للكتابات القصصية
والروائية في دولة الإمارات، الجزء
الأول، أكتوبر ١٩٨٩، اتحاد كتاب
وأدباء الإمارات، دائرة الثقافة والإعلام
بالشارقة، ص ١٧ .

٢- "عن النبوية والتوليدية" . قراءة في
لوسيان جولدمان، للدكتور جابر عصفور،
مجلة فصول، القاهرة، المجلد الأول، العدد
الثاني، يناير ١٩٨١، ص ٩٦ .

٣- قضايا التحول الاجتماعي بدولة
الإمارات، ص ١٩، يوسف الشاروني،
مرجع سابق، وانظر أيضا : ملامح
التغيير الاجتماعي في الإمارات،
دراسة للدكتور محمد عبد الله المطوع،
ندوة الأدب في الخليج العربي من
١٠-١٤ يناير ١٩٨٨، وانظر :
توصيفات عامة حول القصة والرواية
في دولة الإمارات، للأديب القصصي
عبد الحميد أحمد، ضمن أبحاث الملتقى
لأول للكتابات القصصية والروائية في

- ٢٢- قصة "اتهاد .. كليج .. بيان"، ناصر الظاهري، مجلة شؤون أدبية، العدد التاسع، السنة الثالثة، ١٩٨٩، ص ١٤١ - ١٤٥ .
- ٢٣- المجموعة القصصية "البيدار"، قصة "البيدار"، عبد الحميد أحمد، دار الكلمة للنشر - بيروت - ط ١، ١٩٨٧ .
- ٢٤- قصة "البيدار"، ص ١٢٥، المرجع السابق.
- ٢٥- مجموعة قصص بعنوان "حكايات قبيلة ماتت"، محمد حسن الحربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٧ .
- ٢٦- ثابت ملاوي، بحث بعنوان "الشخصية والبيئة في القصة القصيرة" ص ١٠٦، ضمن أبحاث الملتقى الثاني للكتاب القصصية والروائية في دولة الإمارات، مرجع سابق .
- ٢٧- قصة "انتهت الحفلة" من المجموعة القصصية "حكايات قبيلة ماتت"، المرجع السابق ذكره، ص ٨ وما بعدها.
- ٢٨- المرجع السابق نفسه، ص ٥ .
- ٢٩- السابق نفسه، ص ٧ .
- ٣٠- لمزيد من التفصيل عن شهادات المبدعين من كتاب القصة القصيرة، وتحليل هذه الشهادات، راجع دراسة الدكتور سمير حجازي - التفسير الموسيولوجي لشيوع القصة القصيرة

- ٩- السباحة في عيني خليج، مجموعة قصصية لعبد الحميد أحمد، دار الكلمة - بيروت، ١٩٨٢، وتضم المجموعة اثنتي عشرة قصة .
- ١٠- إحدى قصص المجموعة السابقة، القصة الأخيرة، ص ٩٩-١٠٨، المرجع السابق .
- ١١- قصة "رجل من بنفش"، ص ١٠٢ .
- ١٢- النص القصصي السابق، ص ١٠٢، واقرأ ص ١٠٣ .
- ١٣- المصدر السابق، ص ١٠٣ .
- ١٤- السابق نفسه، ص ١٠٤ .
- ١٥- السابق نفسه، ص ١٠٤ .
- ١٦- مجموعته القصصية، السباحة في عيني خليج يتوحش، قصة "جيني"، ص ٧٩ وما بعدها، عبد الحميد أحمد، مرجع سابق .
- ١٧- قصة "ثناء" من المجموعة القصصية "الطحلب"، لإبراهيم مبارك، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط ١، ١٩٨٩، والقصة ص ٢١-٢٣ .
- ١٨- قصة جاك باك من مجموعة الطحلب، إبراهيم مبارك، المرجع السابق ص ٢٩-٣٤ .
- ١٩- النص القصصي السابق، ص ٣٢ .
- ٢٠- السابق نفسه، ص ٣٣ .
- ٢١- السابق نفسه، ص ٣٤ .

- ٤٣- انظر صورة المرأة في القصة القصيرة في الإمارات - خليل السوامري - الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات - الجزء الثالث - اتحاد كتاب وأدباء الإمارات - ط ١ - ١٩٩٢ - ص ١٢ وما بعدها. اقرأ له على سبيل التمثيل قصة "تصميم" من مجموعته القصصية "ياسمين" ص ٤٩، مطابع البيان التجارية بدبي، وكذلك قصة "أحوال قلب" ص ٦٣ وما بعدها من المجموعة نفسها ٠٠ وغير ذلك كثير، غير أنه ليس غاية من غايات بحثنا هنا.
- ٤٤- انظر قصة "رائحة" من المجموعة القصصية "الخيمة والمهرجان والوطن" - ليلي أحمد - مطبعة دبي - ١٩٨٤.
- ٤٥- قصة "هجرة المحنط" من المجموعة القصصية "شيء من الحنان" - مطابع البيان التجارية دبي - ص ٩٧ وما بعدها - ١٩٨٥ م.
- ٤٦- قصة "هذا الوجه ليس لي" من مجموعة (طفول) - معاد العريمي - منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات - ط ١ - ١٩٩٠ - ص ٦٧ - ٧١.
- ٤٧- المصدر السابق نفسه، ص ٦٩.
- ٤٨- السابق نفسه، ص ٧٠.
- ٤٩- القصة نفسها، ص ٧٠ - ٧١.
- ٥٠- بحث بعنوان "البيئة المحلية في القصة القصيرة في الإمارات" - دكتور ضياء الصديقي - ضمن أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في الإمارات - ط ١ - ١٩٩٢ - ص ٢٠٩٠.
- ٥١- قصة "صرخة" - ناصر جبران - العدد العاشر من مجلة شؤون أدبية - ١٩٨٩ - اتحاد كتاب وأدباء الإمارات.
- ٥٢- انظر : محمد المر والقصة القصيرة ٠٠ دراسة في المضمون والبناء - دكتور وليد خالص - ندوة الأدب في الخليج العربي - أبوظبي يناير ١٩٨٨.
- ٥٣- راجع القصة كاملة من مجموعة البیدار - عبد الحمير أحمد - دار الكلمة للشر - ط ١ - بيروت - ١٩٨٧ - ص ١٠ وما بعدها.
- ٥٤- انظر : منهج الواقعة في الإبداع الأريبي - الدكتور صلاح فصل - دار العارف - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٠ - ص ١٥٨.
- ٥٥- قصة "صفعتان" من المجموعة القصصية "البیدار" - عبد الحميد أحمد - مرجع سابق.
- ٥٦- لا شعرية القص وملاحح الحداثة قراءة في أدب الإمارات - دكتور صلاح فصل - ضمن أبحاث الملتقى الثاني للكتابات

- ٦٤- اقرأ مجموعة "فيروز" - مريم جمعة
فرج - منشورات اتحاد كتاب وأدباء
الإمارات - ط ١ - ١٩٨٨، وبخاصة
القصص التالية : عبار ص ١٢ - ١٧،
وقصة "شلق" ص ٣٧-٤٠ وقصة
"تقوب" ص ٤٧-٥١ .
- ٦٥- مجموعة "عشبة" القصصية - سلمي
مطر سيف - دار الكلمة للنشر - طبعة
١٩٨٨ - بيروت .
- ٦٦- قصة "الأرصفة العربية" ص ١٣ من
مجموعة البیدار القصصية - عبد
الحمد أحمد - مرجع سابق ذكره .
- ٦٧- قصة "سفر الأسفار" - ناصر علي
الظاهري - ملحق الاتحاد الثقافي -
العدد ٦٥ في ١٩٨٧/٣/٢٩ - ص.
- القصصية والروائية في دولة الإمارات -
الجزء الثاني - اتحاد كتاب وأدباء
الإمارات - ط ١، ١٩٩٢ - ص ٧١ .
- ٥٧- اقرأ القصة كاملة من المجموعة
القصصية "طفول" - سعاد العريمي -
منشورات اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات
- ط ١ - ١٩٩٠، قصة الرحيل
ص ٣٧-٤١ .
- ٥٨- قصة الرحيل، ص ٤٠، المرجع السابق
نفسه.
- ٥٩- السابق نفسه ص ٤٠ .
- ٦٠- السابق نفسه ص ٤٠ .
- ٦١- اقرأ قصة "الطائر الغمري" من
مجموعة "على حافة النهار" - عبد
الحمد أحمد - منشورات اتحاد كتاب
وأدباء الإمارات ص ٧٥ - ٩٥، طبعة
أولى - ١٩٩٢.
- ٦٢- قصة عاشق الجدار القديم من مجموعة
"الشفاء" - علي عبد العزيز الشرهان،
منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات
- الطبعة الثانية - ١٩٩٢ - ص ١٣٧
- ١٤٩ .
- ٦٣- مجموعة قصص - محمد حسن
الحربي - دار الكلمة للنشر - ط ١ -
بيروت ١٩٨٧ م .

في نقد الصورة السينمائية

الأبيض والأسود على شاشة السينما بين الجبر والاختيار

د. ناجي فوزي *

ارتبط إنتاج الصورة الضوئية، المعروفة في التعبير الدارج باسم « الصورة
الضوتوغرافية » ارتبط هذا الإنتاج بالحصول على هذه الصورة عن طريق
إعادة إنتاج المرئيات في الطبيعة من خلال كثافات متدرجة من اللونين
الأسود والأبيض، وهي ما تسمى بالكثافات الرمادية المحايدة، وهي كثافات
تتدرج نحو الارتفاع لتصل إلى حد الاعتماد التام ممثلاً في اللون الأسود،
وتتدرج نحو الانخفاض لتصل إلى حدها الأدنى ممثلاً في اللون الأبيض.

* باحث وناقد سينمائي.

وبذلك أصبحت هذه الكثافات الرمادية المحايدة، بين حديها الأسود والأبيض، هي التي تعبر عن خصائص المراثيات التي تنقل صورتها؛ وذلك من ناحية كمية الضوء التي تصدر عن هذه المراثيات إذا كانت بطبيعتها هي مصادر ضوء في ذاتها كمصابيح الأضاءة المختلفة أو شعلة النار الملتهبة، أو لهب شمعة صغيرة، أو حتى قرص الشمس ذاته، أو انعكاسات الضوء من على سطح القمر في أى من حالاته بين البدر المكتمل والهِلال الشريطي. كما أن الكثافات الرمادية المحايدة تعبر عن خصائص المراثيات من ناحية كمية الضوء حتى ولو كانت هذه المراثيات هي أجسام معتمة بطبيعتها، فهي تقوم بإعكاس الضوء الساقط عليها من مصادر أخرى بكميات متفاوتة تتوقف على قوة مصدر الضوء الذي يسقط أشعته الضوئية على الجسم المعتم، كما تتوقف هذه الكميات المنعكسة على ما يمتصه هذا الجسم المعتم من هذه الإضاءة وما ينعكس عليه منها في النهاية.

ولكن هذه الكثافات الرمادية المحايدة لا تعبر عن خصائص المراثيات التي تنقل صورتها من حيث كمية الضوء فقط، بل

هي تعبر أيضاً عن ما تختص به هذه المراثيات من الألوان. ولذلك فإن إنتاج الأفلام السينمائية بدأ من خلال الصور المتحركة ذات التدرجات الرمادية المحايدة المعروفة باسم الـ «أبيض/أسود»؛ فلم يكن التصوير بالألوان، المعروف الآن، أمراً متاحاً مع نشأة السينما، ولذلك اقتصر إبداع فنان الصورة السينمائية، عندئذ، على التحكم في المراثيات السينمائية لإنتاج التدرجات الرمادية على شريط الصورة، لتكون العلاقة بين هذه التدرجات هي وسيلة التعبير المرئية عن المحتوى الفيلمي، سواء من حيث الموضوع الذي يدور الفيلم حوله أو حيث المضمون الفكري الذي يقدمه. والحقيقة التاريخية، كما ترد في المراجع السينمائية التي تخرج عن نطاق الحصر الآن، هي أن البحث والتقيب للحصول على الألوان في السينما كان في توقيت معاصر لميلاد السينما ذاتها تقريباً، فقد كانت هناك محاولات متعددة لإضافة اللون إلى الصور المتحركة (١)، ولعل ذلك هو ما حدا بالمفكر السينمائي الروسي المشهور «سيرجي ايزنشتاين» إلى أن يقرر أن حاجة السينما إلى اللون لم تقل في

حدثها عن حاجتها إلى الصوت، فعلى حد قوله «الفيلم الناطق يصبح طلباً للون مثلما كان الفيلم الصامت يصبح طلباً للصوت» (٢). ومع ذلك فإن «إيزنشتاين» يضع قيماً أولياً، أو شرطاً أساسياً، في هذا الشأن، فهو يقرر أن «الشرط الأول لاستخدام اللون في الفيلم هو أن اللون يجب أن يكون أولاً، ولأقصى حد، عاملاً درامياً، واللون في هذا المقام مثل الموسيقى في الأفلام تتسم بالجودة عندما تكون ضرورية، واللون كذلك يتسم بالجودة عندما يكون ضرورياً» (٣)، كما يضيف «إيزنشتاين» أنه لا جدوى من التعرض لإخراج الأفلام بالألوان، ما لم نحس أن خط «حركة اللون في الفيلم، يتقدم مستقلاً عما عداه، مثل «خط الموسيقى الذي في الفيلم كله» (٤).

ولذلك فإن فنان الفيلم يلجأ إلى استخدام التصوير بالألوان في جزء، أو بعض الأجزاء، من فيلمه الأبيض/أسود، باعتبار أن ذلك، في حد ذاته، مؤثراً مرئياً يروم منه فنان الفيلم أن يفرس تأثيراً ذهنياً، أو عاطفياً معيناً لدى المتفرج مشاهد الفيلم، فإذا كانت هناك اعتبارات إنتاجية تحكم تحديد نوع الفيلم

أبيض/أسود، فإن الاعتبار الفني التي تقتضى وجود الألوان في جزء، أو بعض أجزاء، من مثل هذا الفيلم، كانت تؤدي إلى حتمية إنجاز مثل هذا الحل الفني. والمثال التاريخي المشهور عن ذلك هو تجربة المخرج الروسي «سبيرجى إيزنشتاين» ذاته في استخدام التصوير بالألوان في الجزء الثاني من فيلم «إيفان الرهيب» (روسيا ١٩٤٢)، وذلك في الفصل الخاص بمأدبة «إيفان»، فقد كان «إيزنشتاين» يرى أن المأدبة يجب أن تبرز فجأة للعيان كما لو أن انفجاراً قد أتى بها من المنظر المعتم للمؤامرة ضد القيصر، وبين المنظر العابس لمحاولة اغتياله، ومن ثم حقق، «إيزنشتاين» وجهة نظره من خلال اللون؛ باعتبار أن اللون يستطيع أن يشارك في تحقيق هذا الانفجار، مع الوضع في الاعتبار العودة بعد نهاية المأدبة، بلا إدراك محسوس، إلى التصوير بالأبيض/أسود لتسجيل النغمة المأسوية لاغتيال الأمير «فلاديمير أندريفيتش» (٥). والحقيقة أن مثل هذا التأثير المرئي من شأنه أن ينقل المتفرج (مشاهد الفيلم) من حاله ذهنية معينة، مرتبطة بالأبيض/أسود، إلى حالة ذهنية أخرى تختلف

عنها تماماً، ترتبط بالألوان، وهذه الأخيرة مختلفة بالضرورة عن العودة إلى الأبيض/ أسود مرة أخرى بعد مشهد المأدبة هذا.

ونحن نجد صدى مباشراً لما أقدم عليه «إيزنشتاين» من تجربة فنية في «روسيا» سنة ١٩٤٢، عندنا في مصر سنة ١٩٦٦، وذلك في فيلم «القاهرة ٣٠» (إخراج: صلاح أبو سيف، مصر، ١٩٦٦)؛ فكما برزت المأدبة في فيلم «إيفان الرهيب» من خلال الألوان، فقد أبرز «صلاح أبو سيف» الجزء الخاص بالحفل الخبرى تحت رعاية إكرام هانم نيروز» من خلال التصوير بالألوان، فكانت هناك تلك الالتفاتة الذهنية، التى من المرجح أن تتاب المتفرج (مشاهد الفيلم) لكى يبرز أمامه هذا الفارق الشاسع بين حياة بطل الفيلم «محجوب عبد الدايم» (يقوم بدوره الممثل «خمدى أحمد») وكذلك حياة أقرانه من زملاء الدراسة، الذين يراهم وهم يتخرجون معه بعد دراسة الحقوق، وبين هذه الحياة الباذخة، التى يراها «محجوب» وزملاءه لأول مرة فى هذا الحفل، وهى الحياة التى جعلت مبداءه دائماً هو اللامبالاة فى سبيل التنصل من

فقره المدقع ومحاولة الخروج من مستنقعه الأسن، وكانت هذه اللامبالاة تتمثل على شريط الصوت فى الكلمة الدراجة «ظظ»، التى كانت ترد على لسانه كنوع من التقييم النهائى لأى موقف يشكل معضلة مادية أو معنوية فى مواجهته، فكان هذا الجزء من الفيلم المصور بالألوان هو فى رأينا الشخصى، بمثابة التعبير المرئى عن كلمة «ظظ» المسموعة، منطوقة على لسان بطل الفيلم، فالحفل «الملون» هو خط فاصل، فى دراما هذا الفيلم الروائى، بين نوعين من الحياة يعيشهما «محجوب عبد الدايم» - فى الفيلم - ما قبل السقوط، وما بعده بقبوله وظيفة القواد الرسمى لوكيل الوزارة. ويشير الناقد السينمائى «هاشم النحاس» إلى أن الألوان فى مشهد الحفل فى فيلم «القاهرة ٣٠» كان لها دورها الدرامى للتعبير عن ذلك المجتمع المركزى وإبراز الطبقة الغنية، بالإضافة إلى اشتراكها مع الرقص والموسيقى فى تقليل حدة التوتر المتفرج وتعويضه عن قناعة المشاهد السابقة، كما أنها تنقل لنا وجهة نظر «محجوب عبد الدايم» فى هذا العالم الحديد الذى يبهرة ويتمنى أن يلتصق به، فعند دخوله القصر يرفع

بصره إلى أعلى مبهوراً بإحدى الثريات، وبعدها يصبح كل العالم من حوله بالألوان التي تشمله هو الآخر في هذا الحلم (٦)، أي أن «هاشم النحاس» يرى في استخدام الألوان في هذا الجزء من الفيلم تعبيراً مزدوجاً عن حياة بذخ الأثرياء وعن حلم «محبجوب» في هذه الحياة.

وفي فيلم «طريد الفردوس» (إخراج فطين عبد الوهاب، ١٩٦٥) يلجأ فنان الفيلم للتصوير بالألوان في جزئين من الفيلم يختصان بالتعبير عن صعود روح الشيخ «عليش» إلى بارئها، ومن المرجح أن لجوء المخرج إلى هذا الحل الفني كان مرجعه الأساسي هو تأكيد أن هناك فرقاً بين الحياة الأرضية الدنيوية المادية وبين العالم الآخر بكل من جنته أو فردوسه وناره أو جهنمه، فكان الجزء الأول، المصور بالألوان، يعبر عن ذلك الحساب الذي يواجهه الشيخ «عليش» في آخرته، حيث يرفض حارس الجنة دخوله، كما يرفض ذلك أيضاً حارس النار وكان لابد من عودة «عليش» إلى العالم الأرضي، في محاولة منه لإنجاز ما يسمح له بأن لا يكون طريداً في الآخرة، وفي نهاية

الفيلم، بعد مصرع «عليش»، وهو يحاول أن يقنع أهل بلدته بأن الضريح، الذي يحوم البسطاء حوله، لا يحتوى على جثمان «عليش» أو رفاقه، بل يحتوى على بعض الحجارة، فإن الفيلم يختم أحداثه بفصل ملون آخر يشير فيه إلى روح «عليش» وهي تجتاز الدنيا إلى العالم الآخر لتبحث لنفسها من جديد عن «إلى أين» يكون مصيرها، فحساب ذلك ليس من شأن الفيلم ولا من شأننا نحن مشاهديه.

وإذا كنا نرى — من وجهة نظرنا — أن تجربة «صلاح أبو يوسف المربية في فيلم» القاهرة ٣٠ تسعى لخلق حالة ذهنية ذات مغزى عقلى على الأرجح، فإننا نرى أن تجربة «فطين عبد الوهاب»، التي سبقتها زمنياً، كانت تسعى لغرس حالة وجدانية تؤكد الموروث العقائدى لدى المشاهد المصرى — أيا كانت عقيدته الدينية — عن العالم الدنيوى في مقابل العالم الآخر، وعن الجنة أو الفردوس، والنار أو الجحيم. وفي كل الأحوال فهي اجتهادات فنية من صناع الأفلام من شأنها أن يخرج عن صيغة التأكيد لتخضع لصيغة الترجيح.

نتوقع اختفاء الفيلم الأبيض والأسود نهائياً، فلن نكون في هذا الزعم أقل تعرضاً للخطأ عما إذا زعمنا أن الصورة المرسومة بالأبيض والأسود قد أصبحت بغير ذات أهمية، ما دامت الصورة بالألوان قد صارت في متناول أيدينا (٧). ومع ذلك فهناك من السينمائيين المعروفين ممن اكتسبوا السمعة الحسنة في إخراج الأفلام التي تجمع بين الجودة الفنية والنجاح، من لا يجد أن هناك ضرورة فنية لتصوير الأفلام الأبيض / أسود، بما في ذلك أفلام الحرب التي يرى أغلب السينمائيين أن الألوان لا تناسب معها. مثل المخرج «إدوارد ديمترك» الذي ينكر ضرورة التصوير بالأبيض / أسود (٨).

إلا أن جانباً لا يستهان به من السينمائيين لم يتخل عن اللجوء إلى استخدام الفيلم الأبيض / أسود في إنتاج أعمالهم الفنية. فالحقيقة أننا نرى أن تجاه صانع الفيلم السينمائي إلى تصوير فيلمه بالأبيض / أسود هو نوع من الاختيار الأولي الذي ينبني عليه تحديد كل متطلبات الإنتاج الفني لهذا الفيلم؛ ذلك أن اختيار نوع الفيلم الخام المستخدم في التصوير هو — في رأينا — نوع من الإعداد

فإذا كان فنان الفيلم يلجأ إلى استخدام الألوان في التصوير السينمائي، في جزء أو أجزاء من فيلمه، لغرض فني معين، عندما كان يجد أنه لابد من اللجوء إلى هذا النوع من الحلول الفنية، ليخرج على السلطان المادى للفيلم الأبيض / أسود، المفروض عليه بحكم الظروف الإنتاجية، فإنه في المقابل سوف نجد أنه بعد انتشار التصوير السينمائي بالألوان، وخاصة في السينما الغربية، وفي مقدمتها السينما الأمريكية، هناك محاولات فنية أخرى في الاتجاه المقابل، الغرض منها هو الخروج — في هذه المرة — على سلطان السينما المصورة بالألوان، الذي آل إليها من الفيلم الأبيض / أسود، فتربت هذه السينما الجديدة على عرش الإنتاج السينمائي، خاصة بعد ذلك التقدم العلمي سريع الخطى في صناعة شرائط التصوير الضوئي بالألوان بكل أنواعها، وهناك مقولة ترددت مع انتشار الألوان في السينما لتنفى الاختفاء النهائي للفيلم الأبيض / أسود تستند إلى القياس على الصور المرسومة بذات اللونين، وقد وردت هذه المقولة في كتاب «السينما اليوم» وتتضمن الآتي: «ولكننا لا نستطيع أن

المسبق للتحكم في الألوان بأسلوب مباشر قبل إجراء عملية التصوير ذاتها، فالتحكم في اللون بأسلوب مباشر يعنى التمكن من التحكم في كل مساحة لونية علي حدة من المساحات اللونية التي تتكون منها الصورة السينمائية، وذلك من خلال الإعداد المسبق للألوان قبل التصوير، من خلال خطة عمل محددة، ومن ذلك التحكم في لونية مصادر الإضاءة وأماكن التصوير الطبيعية (ديكور) وملابس الممثلين والأشياء (الأكسيسوار) والتنكر (الماكياج) (٩).

فإذا كنا نطلق على تدرجات السلم الرمادى المكونة من الأبيض والأسود وما بينهما عبارة «الألوان المحايدة» فإننا بذلك نعترف أنها - فى ذاتها - تعد من الألوان، ويصبح الاختيار المقصود هنا ينحصر بين أن يقوم الفنان السينمائي بالتعبير الفيلمي من خلال الألوان بنوعياتها المعروفة، مثل الأخضر والأحمر والأزرق والأصفر والأرجوانى وغيرها، وذلك فى درجات تشبعها المختلفة (مدى اختلاطها بالألوان محايدة مثل الأبيض والرمادى والأسود) ودرجات نصوعها المختلفة، أو أن يقتصر السينمائي فى

تعبيره على استخدام الدرجات الرمادية المحايدة، ففي الحالتين يقوم السينمائي بالتعبير عن محتوى عمله الفيلمي تعبيراً لونياً يتناسب مع الغرض من التعبير الفني العام المطلوب للفيلم.

ويجب أن يكون واضحاً أن اختيار التعبير الفني بالتدرجات الرمادية، عن طريق التصوير بالفيلم الأبيض/أسود، ليس متساوياً مع - كما أنه ليس هو إعطاء الصورة بالألوان مساحة لونية إجمالية باللون الرمادى (ياحدى درجاته) مما يمكن أن يدخل فى نطاق الأسلوب غير المباشر فى التحكم اللونى عن طريق استخدام المرشحات الضوئية (Filters) المؤثرة فى نوعية اللون، أو مما يمكن أن يدخل فى نطاق التدخل المعمل بالمعالجة الضوئية/الكيميائية بإضافة مسحة ذات ألوان رمادية محايدة على الصورة السينمائية أثناء عمليات تشغيلها بالمعمل السينمائي؛ ذلك أن اختيار نوع الفيلم المستخدم فى التصوير بأن يكون بالألوان؛ لأن هذا الاختيار هو بمثابة عملية مواجهة للون ياحدى طريقتين، فلما أن يتم إلغاء وجود اللون كلية بدون أية مسحة ذات نوعية لونية على الإطلاق، أى التصوير

بالفيلم الأبيض / أسود، أو أن يكون هناك عملية نقل لوني لإعادة إنتاج اللون على شريط الفيلم السينمائي، سواء كما هو، أو بتعديله بدرجة ما، أي التصوير بالألوان.

فقد يكون مضمون العمل الفيلمي مما يتطلب رؤية بصرية خاصة للفيلم من خلال التدرجات الرمادية المحايدة، وذلك بإظهار أكبر قدر من التباين بين درجات النصوص الضوئية المختلفة ليصل إلى حدوده القصوى من جهة، وإلى حدوده الدنيا من جهة أخرى، أي أن يكون الهدف هو الانتهاء بقيم نصوص الألوان في الطبيعة إلى طرفي تدرج النصوص وهما الأسود الذي يمثل أدنى درجة في قيم النصوص والأبيض الذي يمثل أعلاها. وعلى ذلك فإن التصوير السينمائي بالفيلم الأبيض / أسود في حد ذاته هو نوع من أنواع التحكم اللوني عن طريق التعامل المباشر الصريح مع اللون بصفة مبدئية، وهو التعامل الذي يتمثل في تحويل كل التوعيات اللونية بدرجاتها المختلفة إلى درجات محايدة من سلم اللون الرمادي يبدأ بالأبيض (أدنى كثافة) وينتهي بالأسود (أعلى كثافة)، أي أن التصوير بالفيلم الأبيض / أسود هو عملية ضوئية / كيميائية خالصة يتم بواسطتها ما يمكن أن

نسميه بأنه «تجريد اللون من اللون» (Colour without colour).

ولذلك فإنه مع انتشار التصوير السينمائي بالألوان وتعميمه، نجد أن هناك اتجاهاً نحو تصوير أفلام بعينها بالأبيض / أسود لغرض فني معين وليس لمجرد اتباع خطة إنتاجية منخفضة التكاليف، كما قد يتبادر للذهن من الرهلة الأولى لدى بعض مشاهدي الأفلام. ولذلك فإنه بينما كان التصوير بالفيلم الأبيض / أسود نوعاً من الحل الجبري مع نشأة السينما ولسنوات طويلة من بداية عمرها، بسبب الصعوبات الفنية والاقتصادية للحصول على الألوان على شريط الفيلم السينمائي، فإن التصوير بالفيلم الأبيض / أسود، بعد انتشار التصوير بالألوان وتعميمه، هو نوع من الاختيار الفني الحر.

وإذا بحثنا عن فكرة سابقة لدى المنظرين السينمائيين الرواد لتدعيم فكرتنا بأن التصوير السينمائي بالفيلم الأبيض / أسود هو نوع من التصوير بالألوان يتم فيه تجريد اللون من اللون لغرض فني معين، فإننا نستطيع أن نجد تأييداً لذلك في تلك العبارة التي يوردها المفكر السينمائي الروسي «إيزنشتاين» في معرض أفكاره عن التصوير بالألوان، وذلك بقوله: «ويجب علينا ألا ندع

الصرامة التشكيلية التي تتصف بها الشاشة تتحول إلى قطعة من القماش المنقوش بالوان زاهية، أو إلى بطاقة بريد ملونة بالوان كثيرة الزخرف (١٠). لذلك فنحن نرى أن التصوير السينمائي بالفيلم الأبيض/ أسود كحالة متطرفة جداً من حالات استخدام الالوان في السينما، هو الذي يحقق تلك «الصرامة التشكيلية» التي تتصف بها شاشة العرض السينمائي في أقصى درجاتها، في الوقت الحالي وبعد تعميم التصوير السينمائي بالالوان؛ وبذلك يصبح التصوير بالأبيض/ أسود مؤثراً فنياً مقصوداً لذاته في بعض أنواع الأفلام السينمائية، فتصل «الصرامة التشكيلية» الشاشة العرض السينمائي إلى أقصاها عن طريق «تجريد اللون من اللون» «في أفلام مثل «هو الذي يجب أن يموت»، «زوريا اليوناني»، «القطار»، «فيدار» وعندنا في مصر فيلم «ناصر».

إن فيلم «هو الذي يجب أن يموت» (إخراج: جول داسان، فرنسا/ إيطاليا، ١٩٥٧) يحمل كما من الشحنات الانفعالية والصراعات الشخصية والفكرية معاً، صورها المفكر اليوناني المعاصر «نيقوس كارتزاكيس» في عمله الأدبي «المسيح يصلب من جديد» (١١)، وكان

هناك دافع فني لتغيير أبعاد شاشة العرض بالتصوير بنظام الشاشة العريضة، نظراً لغلبة وجود المجاميع الكبيرة فيه مع توافر عنصر الحركة في أجزاء هامة منه كالمسيرات والمعارك الملتحمة، وضرورة تغطية المساحات الشاسعة في مناظره الخارجية التي تكثر فيه، وفي نفس الوقت كانت الشحنات الانفعالية والصراعات المتعددة بين أطراف الفيلم هي الدوافع للتعبير اللوني عن أحداثه، من خلال التدرجات الرمادية بالتصوير بالفيلم الأبيض/ أسود.

وكذلك نجد في فيلم «زوريا اليوناني» (إخراج: ميخائيل كاكويانيس، أمريكا/ اليونان، ١٩٦٤) أن طبيعة الأحداث تحمل نوعاً من الصراع الظاهر في بعض أجزائه، والخفي في بعض أجزائه الأخرى، بين الأشخاص وبعضهم البعض، وبين الأفكار المتباينة والتصرفات المتناقضة للشخصية الواحدة أحياناً، حيث تقع أحداث الفيلم في إحدى قرى جزيرة «كريت» اليونانية، وخاصة فيما يتعلق بالشخصية الرئيسية في الفيلم وهو «زوريا» كما صورها المفكر اليوناني «نيقوس كارتزاكيس». في عمله الأدبي باسم «زوريا»، وكان من شأن ذلك أن يدعو فنان الفيلم إلى إنتاجه بالتصوير

بالفيلم الأبيض/ أسود، تعبيراً عن هذا الكم من التناقضات من خلال التباينات الحادة في التدرجات الرمادية على الشريط السينمائي لهذا الفيلم، حيث تختفى الكثير من الدرجات الرمادية بإزاحة بعضها لصالح الكثافات العالية نحو الأسود، وإزاحة البعض الآخر منها لصالح الكثافات المنخفضة نحو الأبيض.

ونحن نستطيع أن نلاحظ أن كلاً من فيلمى «هو الذى يجب أن يموت»، و«زوربا اليونانى» يتسميان إلى عمليتين أدبيين لأديب واحد، ولكنها يتسبان إلى إثنين من المخرجين المختلفين. وبالإضافة إلى ذلك نلاحظ أيضاً أنه قد تم تصوير انغيلمين بالأبيض/ أسود. ولذلك فإنه من المرجح أن الاتجاه لتصوير الفيلمين على هذا النحو ليس نوعاً من المصادفة، بقدر ما هو نوع من التعبير عن صدق اختيار فنان الفيلم لأسلوب التعبير المرئى بالألوان عن كل من العمليتين الأدبيين للمفكر اليونانى المعروف، وهو الأسلوب الذى يتمثل فى تجريد اللون من اللون بالتصوير بالفيلم الأبيض/ أسود.

وفى فيلم «فيدرا» (إخراج: جول داسان، أمريكا/ اليونان، ١٩٦٢) يتجه فنان الفيلم لتصوير فيلمه بالأبيض/ أسود تعبيراً عن المعالجة العصرية للأسطورة

اليونانية القديمة، فى جو تشاؤمى يتصاعد فى شجنه باستمرار. وكان الاتجاه نحو غلبة الكثافات الرمادية المزاجية فى درجاتها نحو الأسود - باستمرار أيضاً - يناظر هذا التصاعد خطوة بخطوة حتى الذروة المتمثلة فى النهاية المأسوية لأبطال الفيلم بانتحار كل من الإبن وزوجة الأب.

وقد اختار المخرج الأمريكى «جون فرانكنهايمر» أن يصور فيلم «القطار» (أمريكا، ١٩٦٥) بالفيلم الأبيض / أسود (مع أسلوب الشاشة العريضة) من أجل تأكيد تلك الصرامة التشكيلية للشاشة الناتجة عن تجريد اللون من اللون، للتعبير عن الصراع بين القوات النازية المحتلة وبين الوطنيين الذين يسعون لإنقاذ تراثهم الفنى من براثن ذلك الضابط النازى الذى يستولى على المكتنيات المتحفية من اللوحات الفنية النادرة. فعلى الرغم من أن موضوع الفيلم هو إنقاذ اللوحات الفنية، التى هى فى أغلبها لوحات ملونة، إلا أنه من الراجح أن صانع الفيلم قد عمد إلى أن يحول الأنظار عن القيم اللونية للأعمال الفنية، وذلك لصالح الالتفات إلى القسيم الإنسانية المتمثلة فى السعى من أجل إنقاذ هذا التراث الفنى، ولذلك فقد تم تجريد اللون من اللون لصالح قيم تشكيلية

أخرى تؤكد على هذا النوع من الصراع الدرامي في الفيلم.

وفي مصر، في فيلم «ناصر ٥٦» (إخراج : محمد فاضل، ١٩٩٦) كان من الشائع أن تصويره بالفيلم الأبيض/أسود، هو من أجل التعبير عن فترة زمنية معينة (سنة ١٩٥٦) ارتبطت بإنتاج الأفلام بالأبيض/أسود من جهة، ومن جهة أخرى من أجل محاكاة الجرائد السينمائية المصورة في هذه الفترة الزمنية ذاتها، إلا أنه من المرجح أن تأثيرات تجريد اللون من اللون في هذا الفيلم تتجاوز ذلك إلى فكرة التعبير عن صرامة الأحداث الفيلمية ذاتها، وهي أحداث ذات طابع حاد، تتصل بظروف تأميم قناة السويس المصرية في فترة من أهم فترات التاريخ المصري الحديث، في صراعه مع القوى الاستعمارية الكبرى في ذلك الوقت.

بل إن الحاجة إلى تجريد اللون من اللون قد تنشأ من خلال جزء معين من الفيلم السينمائي المصور بالألوان، ومن ثم يتم تقديم هذا الجزء من خلال التدرج الرمادي بنهايته الأبيض والأسود، وهو الأمر الذي ذهب إلي فنان الفيلم «الحياة. الحب . الموت» (إخراج: كلود ليلوش، فرنسا، ١٩٦٩) حيث قدم المشاهد التي

تدور في السجن من خلال الأبيض/أسود في فيلمه الذي تم تصويره بالألوان، عدا هذه المشاهد.

وتفرض فكرة استخدام جهاز «الكمبيوتر» لتحويل أشهر الأفلام المصورة أبيض/أسود، قبل انتشار تصوير الأفلام بالألوان، إلى أفلام ذات ألوان كاملة، تفرض هذه الفكرة نفسها في سياق هذه الدراسة، لذلك فإنها تدعو إلى لفت الانتباه إلى أمرين من المهم أن نلاحظهما، أولهما أن المقارنة بين الفيلم الأصلي بالأبيض/أسود والفيلم الذي يستنسخه منه جهاز «الكمبيوتر» بالألوان، من شأنها أن توضح إلى أي مدى كان التصوير بالأبيض/أسود مناسباً لموضوع الفيلم؛ أو إلى أي مدى كان يحتاج إلى الألوان، وثانياً أنه يجب أن يوضع في الاعتبار أن التصوير بالألوان، عند إنتاج الفيلم، كان من شأنه أن يتيح لفنان الفيلم أن يتعامل مع الألوان بكل الأساليب الفنية، سواء قبل التصوير أو أثناءه أو بعده، بحيث يمكن لفنان الفيلم أن يقدم تأثيرات مرئية تؤكد وجهة نظره واتجاهاته الفكرية في عمله الفني، وهو مالا يستطيع أن يصل إليه جهاز الكمبيوتر؛ وبذلك يقدم الكمبيوتر تعبيراً مغلوطاً عن وجهة نظر فنان الفيلم من

خلال الألوان التي يكونها الجهاز بناء على عمليات حسابية بحتة تترجم التدرجات الثرمادية إلى نوعيات لونية ذات درجات مختلفة. بذلك تكون هذه الفكرة - من وجهة نظرنا - لا تتجاوز أن تكون مجرد تحقيق لـ «لعبة تقنية» من ألعاب الكمبيوتر المتكررة المتعددة، تشبع الحاجة إلى البحث عن الجديد، ولكنها لا تحقق إضافة فنية ذات قيمة في تاريخ فن الفيلم السينمائي.

المراجع:

١ - سعد عبد الرحمن قلج :
جماليات اللون في السينما، القاهرة:
الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥،
ص ٢١.

٢ - سيرجي إيزنشتاين: مذكرات
مخرج سينمائي، ترجمة: أنور المشري،
القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف
والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣،
ص ١٩٣.

٣ - المرجع السابق، ص ٢٠٢.

٤ - المرجع السابق، ص ٢١٠.

٥ - سعد عبد الرحمن قلج: مرجع
سابق، ص ٥١ - ٥٢.

٦ - هاشم النحاس: يوميات فيلم،
القاهرة: وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية
للتأليف والنشر/ دار الكتاب العربي
للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص ٥٦.

٧ - د. أسبندر، ه. د. ويلي:
السينما اليوم، ترجمة: سعد عبد الرحمن
قلج، القاهرة: الهيئة المصرية العامة
للتأليف والنشر ١٩٧١، ص ٢٢١.

٨ - العلاقة بين المخرج والمصور
السينمائي، مقالة مترجمة، ترجمة: أحمد
الحضري، مجلة «المسرح والسينما»،
القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف
والنشر، السنة ٥، العدد ٥٧ سبتمبر
١٩٦٨، ص ٨٨ - ٩٠.

٩ - د. ناجي وديد فوزي:
«أساليب التحكم اللوني في الأفلام
السينمائية لأغراض التعبير الفني»، دراسة
تحت النشر بمجلة الفنون، القاهرة.

١٠ - سيرجي إيزنشتاين: مرجع
سابق، ص ١٩٧ - ١٩٨.

١١ - نيقوس كازنتزاكيس: المسيح
يصلب من جديد، ترجمة: شوقي
جلال، القاهرة: الهيئة المصرية العامة
للتأليف والنشر، ١٩٧٠.

ملخص البحث من مشاهير نخاة الأندلس أبو علي الشلوين

د. فتحيه توفيق صالح *

يهدف هذا البحث إلى تسجيل تاريخ عالم من أعلام النحو في الأندلس، الأستاذ أبي علي الشلوين، الذي تربع على عرش النحو في إشبيلية في أواخر القرن السادس الهجري حتى منتصف القرن دون منازع أو مدافع. ويكفيه فخرا أن يكون من بين تلاميذه ابن عصفور واللبي، وابن مالك، وغيرهم من علماء الأندلس الأفاضل.

كما يهدف إلى ضم بعض آراء الشلوين النحوية المتناثرة هنا وهناك في ثنايا المصنفات الجلية.

ولقد تناولت في هذا البحث :

- ١- سيرته : تحدثت فيها عن اسمه ونسبه ومولده ونشأته ووفاته.
- ٢- شيوخه وتلاميذه.
- ٣- أشهر مصنفاته.
- ٤- بعض آرائه النحوية التي ذهب بها مذهب غيره، والتي انفرد بها.

* الأستاذ المساعد بجامعة الزيتونة الأردنية الأملية.

ABSTRACT**ABŪ 'ALĪ AL-SHALAWBĪN****ONE OF THE CELEBRATED GRAMMARIANS
IN AL-ANDALUS**

This research aims at writing down the biography of Abū 'Alī al-Shalawbīn, who was one of the most outstanding grammarians in al-Andalus, and was the head of the grammarians in Seville at the end of the 6th century up to the mid of the 7th (Higri). Ibn 'Uṣfūr, al-lablī, Ibn Mālik and other commendable Andalusian scholars were among his students.

This research aims, as well, at bringing together some of the grammatical opinions of Abū 'Alī al-Shalawbīn which are scattered here and there within a considerable number of useful compilations.

In this research I deal with his biography, teachers and students, the high standing and position which he enjoyed among other grammarians, scholars' opinions about him, his most dignified works, some of his grammatical opinions in which he followed other's, and his other grammatical opinions in which he was the originator.

" سلفه أَبُو مُحَمَّدٍ الْحَرَّارُ (١) عن هذه النسبة : أهي إلى شُلُوبِينٍ الذي بلسان روم الأندلس الأشقر الأزرق ، أم إلى شُلُوبَانِيَّةٍ بلد بساحل غِرْنَاطَة ؟ فقال (أَبُو عَلِيٍّ) : كان أَبِي أشقر أزرق ، وكان خبازاً " (٢).

وهذا يقرر واضح من أَبِي عَلِيٍّ أن النسبة هذه ليست إلى شُلُوبِينِيَّةٍ (ويسمىها الإسبان "Solobrena" وهي قرية من قرى إشبيلية) . وأن هذا لقب لأبيه ، لكنه مع الزمن غلب على أَبِي عَلِيٍّ لكثرة تردد اسمه في المصنفات ، فوصفه بالشلوبين أخف من وصفه بابن الشلوبين .

وحكى ابن مَكْتُومٍ عن شيخه أَبِي حَيَّان :

" لا يقال له شُلُوبِينِي ، إنما هو الشُلُوبِين غير منسوب ، وذلك لقب عليه " . ثم قال : " وليس قول من قال إنه منسوب إلى شُلُوبِينِيَّةٍ بشيء . والقول ما قالت حَدَّام " (٣) .

أجمع الباحثون واتفقت المصادر حول السنة التي ولد فيها أَبُو عَلِيٍّ الشُلُوبِين ، وهي سنة اثنتين وستين وخمسمائة (٥٦٢ هـ) . والسبب في ذلك ما جاء به ابن عَبْدِ الْمَلِك ، وهو :
" ولد بِإِشْبِيلِيَّةٍ ، فيما ذكر أنه وجده بخط أبيه سنة ثنتين وستين وخمسمائة " (٤) .

وكذلك كان هناك إجماع حول السنة التي توفي فيها أَبُو عَلِيٍّ ، وهي سنة خمس وأربعين وستمائة (٦٤٥ هـ) ، إذ يقول ابن عَبْدِ الْمَلِك :

" وتوفي بها (أي إشبيلية) في حصار الروم إياها عشي يوم الأربعاء لثمان أو تسع بقين من صفر ، خمس وأربعين وستمائة . وصلى عليه بظاهر جامع العَدْبُس القاضي أَبُو جَعْفَرٍ بَنِ مَنْظُور (٥) ، ودفن عصر يوم الخميس بمقبرة مُشَكَّة . وقال ابن الأَثير : إن وفاته كانت في منتصف صفر من السنة " (٦) .

غير أن هذا الإجماع كان باستثناء ما أورده القفطي الذي يقول :
" وهو حي في زماننا هذا بِإِشْبِيلِيَّةٍ ، يقرأ عليه السُّوْقَة والأعيان ، لم تبلغنا وفاته ، وذلك في سنة اثنتين وثلاثين وستمائة (٦٣٢ هـ) " (٧) .

- ١- أَبُو مُحَمَّدٍ الْحَرَّارُ ، لم أقف على شيء بخصوص ترجمته.
- ٢- الذَّيْلُ وَالتَّكْمِلَةُ ، السفر الخامس ، القسم الثاني / ٤٦١ .
- ٣- القفطي ، إنباء الرِّوَاة على أنباء النُّحَاة ، حـ ٢ / ٣٣٢ .
- ٤- الذَّيْلُ وَالتَّكْمِلَةُ ، السفر الخامس ، القسم الثاني / ٤٦٤ .
- ٥- هو ليس بابن مَنْظُور صاحب " لِسَانِ الْعَرَب " الذي كان يكنى بأبي الفضل .
- ٦- الذَّيْلُ وَالتَّكْمِلَةُ ، السفر الخامس ، القسم الثاني / ٤٦٤ . " الزَّرَكَلِي ، الأعلام ، الطبعة السادسة .
- ٧- إنباء الرِّوَاة على أنباء النُّحَاة ، حـ ٢ / ٣٣٥ .

- * إبراهيم بن محمد بن عبد الله بن الحاج (أبو إسحاق) .
- * أحمد بن يوسف الفهرري الشلوبيني (أبو جعفر) .
- * عبيد الله بن أبي الربيع القرشي، الأموي، العثماني، الإشبيلي (أبو الحسين) . من أتبه تلاميذ أبي علي ، واعتمد عليه في علم العربية .
- * علي بن مؤمن بن عصفور النحوي ، الحضرمي، الإشبيلي (أبو الحسن بن عصفور) .
- * علي بن محمد الإشبيلي ، ابن الضائع (أبو الحسن) .
- * علي بن محمد الخشنبي الأبيدي (أبو الحسن) .
- * قاسم بن علي، الأنصاري، البطلاني، المعروف بالصفار .
- * محمد بن عبد الله بن مالك الطائي، الجبائي، المعروف بابن مالك .
- * محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي (ابن الأبار) .

وكنهم أئمة علماء مصنفون في علم العربية وغيره ، قد طبقوا بعلمه الآفاق، وملئوا بفوائده وفرائده الأوراق (١) .

مكانته العلمية وآراء العلماء فيه

معظم مؤلفي الأندلس النحويين يسبقون اسم أبي علي الشلوبيني بلفظ " الأستاذ " دليلاً على علو مكانته ورسوخ قنمه في مضمار النحو . وها هي مصنفات المؤرخين تزيدنا وضوحاً في إبراز هذه المكانة العلمية:

- يقول ياقوت الحموي في الحديث عن " شلوبينية " :
- " ينسب إليها أبو علي، عمر بن محمد بن عمر الأزدي النحوي ، إمام عظيم مقيم بإشبيلية ، وهو حي أو مات عن قريب . أخبرني خبره أبو عبد الله محمد بن عبد الله ، المرسي، يعرف بابي الفضل، وكان من تلاميذه " (٢) .

ويقول ابن الأثير:

" أبو علي الشلوبيني رئيس النخبة بالأندلس . وكان في وقته عليمًا بالعربية لا يجاري ، ولا يباري، قياماً عليها واستبحاراً فيها . وقد لإقراؤها بعد الثمانين وخمسمائة ، وأقام على ذلك نحواً من ستين سنة " (٣) .

* الشلوبيني ، شرح المقدمة الجزولية ، حـ ١ / ١٤ .

١- الشلوبيني ، شرح المقدمة الجزولية ، حـ ١ / ٢١ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ .

* القسطلي ، إنباء الرواة ، حـ ٢ / ٣٣٤ .

٢- معجم اللغويين ، حـ ٣ / ٤٠٨ .

٣- الشلوبيني ، التوفيق ، ص ٥٨ .

ويقول أبو حيان :

" وكان في وقته علما في العربية، إليه يرحل الناس من بلاد المغرب. لا يجارى ولا يبارى قياما عليها واستجارا، وهو شيخ شيوخنا... ولم ينجب أحد فيما علمناه من أهل النحو إجابته. وقد جمعت من تلاميذه نحو من ثلاثين تلميذا، ليس منهم أحد إلا مشهورا له بالعلم والنحو " (١).

ويقول الذهبي :

" الأستاذ للعلامة إمام النحو، أبو علي الإشبيلي الأندلسي النحوي الملقب بالشلوبيني. وكان إماما في العربية لا يشق غباره ولا يجارى، تصدر لإقراءها ستين سنة " (٢).

ويقول ابن كثير :

" قال ابن خلكان : ختم به أئمة النحو " (٣).

ويقول ابن فرحون :

" وكان لسند من بقي بالمغرب. وكان في العربية بحرا لا يجارى، وحبرا لا يبارى. تصدر لإقراء النحو نحو من ستين عاما. وظهر له في الوجود أعيان كآبي الحسن بن عصفور، والشيخ جمال الدين بن مالك. وبالجملة فإنه على ما يقال كان خاتمة أئمة النحو " (٤).

ويقول القلقشندي :

" أبو علي، عمر بن محمد الشلوبيني إمام نحاة المغرب " (٥).

ويقول المقرئ :

" وله من الشهرة والتأليف ما يغني عن الإطناب في وصفه، فهو آية الله تعالى في العربية " (٦).

١- شرح إختصار الجزولية الكبير ، ح ٤٣ / ١.

٢- سيرة أعلام النبلاء ، ح ٢٣ / ٢٠٧ ، ٢٠٨.

٣- البداية والنهاية ، ح ١٣ / ١٧٣.

٤- الأنياب للمذنب ، ص ١٨٥ ، ١٨٦.

٥- مصلح الأعشى في صناعة الإنشا ، ح ٥ / ٢١١.

٦- نفح الطيب بن غصن الأندلس الرطيب ، ح ٥ / ٤٠.

ويقول ابن العماد الحنبلي:

" وفيها أبو علي الشلوبي أحد من انتهت إليه معرفة العربية في زمانه، وكان أسند من بقي بالمغرب. وكان في العربية بحرا لا يجارى وحبرا لا يبارى، قياما عليها واستبحارا فيها. تصدر لإقراء النحو نحو من ستين عاما " (١).

ويقول عبد الباقي اليماني:

" إمام في اللغة والعربية أستاذ فيهما. أخذ الجلة عنه (كتاب سيبويه)، وأقام يقرئ العربية نحو من ستين سنة، وكان علما فيها " (٢).

ويقول عبد القادر رحيمة الهيتي:

" درس العربية فكان إماما في عصره بالمشرق والمغرب بلا منازع، وكان ذا معرفة بنقد الشعر، بارعا في التعليم. ولقد درس كتاب سيبويه وأجيز به، ولم يتجاوز عمره حينذاك اثنتين وعشرين سنة " (٣).

ويقول أبو محمد اليافعي اليماني:

" أحد من انتهت إليه معرفة العربية في زمانه. وكان بحرا لا يجارى، وحبرا لا يبارى. تصدر لإقراء النحو نحو من ستين عاما، وصنف التصانيف " (٤).

أما القفطي فيقول:

" وهذا الشلوبي له في بلاده ذكر كثير، وهو متصدر هناك. وسألت عنه من رآه من أهل النحو فقال لي: لم تكن عبارته بليغة، وإن قلمه في التصنيف لأجود من عبارته. وقيل إنه صنف شرحا لكتاب سيبويه لم يظهر بعد. وصنف شرحا للجروانية رأيت منه فصولا قد أوردتها الجياني النحوي فسي شرحها منسوبة إليه، لم يكن فيها كبير أمر. والذي وقع لي أنه غير عاشق في هذه الصناعة، وإنما يريد لها الارتزاق " .

١- شذرات الذهب في أخبار من ذهب، المجلد السابع / ٤٠٢.

٢- الشلوبي، التوطئة، ص ٥٨.

٣- خصائص مذهب الأندلس النحوي، ص ٣١٨.

٤- الشلوبي، التوطئة، ص ٥٨.

ويرد ابن مکتوم قائلا :

" لم يعرف الفقطي شيئا من أحوال الأستاذ أبي علي، وجهل مكانته في علم العربية. ثم قال: وكان الأليق بفقطني إذ لم يعرف أبا علي ولا طبقتة في العلم أن ينبه على اسمه ويسكت عما ذكره من ترهات القول. وقد تخرج بالأستاذ أبي علي، رحمه الله، ومهرين يديه نحو أربعين رجلا، كأبي الحسن بن عصفور، وأبي الحسين بن أبي الربيع. وكلهم أئمة علماء مصنفون في علم العربية وغيره، قد طبقوا بعلمه الآفاق، وملئوا بفوائده وفرائده الأوراق. وأما من أخذ عنه وتمثل بين يديه للتعلم منه فعلم لا يحصون، رحمه الله ورضي عنه .

وحين وقت على ما ذكره الفقطي قلت من غير روية :

إِنَّ الشُّكُوبِينَ أَبَا عَلِيٍّ
أَسْتَأْذِنُ كُلَّ عَالَمٍ نَحْوِي
عَلَامَةٍ فِيهِ فَنِيهِ إِمَامٌ
وَقَدْرُهُ فِي النُّحُولِ يُرَامُ
قَدْ شَهِدْتُ بِفَضْلِهِ الدَّفَائِرُ
وَأَعْتَرَفْتُ بِبُلْبُلِهِ الْأَكْبَارُ (١)
[الرجز]

كل هذه الآراء التي أوردتها تدل دلالة واضحة على علو كعب الشلوبين، وتبرز الإجماع الراسخ على تصدره وتربعه على إمامة النحو.

ولإتمام جوانب تلك المكانة العلمية المرموقة لا بد من ذكر بعض مصنفات أبي علي الشلوبين التي أثبتتها معظم المصادر التاريخية، وهي :

١- إنباد الرواة على أنباء النحاة ، ج ٢ / ٢٣٣ ، ٢٣٤ .

* التَّوْطِئَةُ^(١)

يقول يُوْسُفُ أَحْمَدُ الْمُطَوِّعُ ، محقق " التَّوْطِئَةُ " / ١٩٧٣م :

" هذا الكتاب هو أحد مؤلفات الأستاذ أَبِي عَلِيٍّ الشُّلُوبِينِيِّ السَّيِّدَةِ التي كتب لها البقاء، بل هو أصلها لأنه تام الأول والآخر، وواضح الخط في جميع فصوله، وبه توقيعات وتوثيقات ثابتة. وهو نسخة فريدة في العالم، موجودة بدار الكتب القومية في القاهرة تحت رقم (٦٨٨) نحو / تيمور. وهذا المؤلف في حقيقته ما هو إلا شرح للمَقْدِمَةِ الجُزْئِيَّةِ المسماة بالقَانُونُ ، والتي يعتبرها كثير من النحاة رموزا وإشارات، ويعترفون بقصور أفهامهم عن إدراك مراد مؤلفها منها . وقد قال بعضهم : ليس فيها نحو إنما هي منطق لدقة معانيها وغمابة تعاريفها " (٢) .

كما حقق كتاب " التَّوْطِئَةُ " هذا جَمَالُ عَبْدِ الْعَاطِي مَخِيَمِر / ١٩٧٨م " (٣) .

- ١- ابن خُلِّكَان ، وَفَيَاتُ الْأَعْيَانِ ، المجلد الثالث / ٤٥٢ . * ابن الزبير ، صَلَوةُ الصَّلَاةِ ، ص ٧١ : شرح الكراسية المنسوبة للجُزْئِي ، وألف كتاب التَّوْطِئَةُ للكراسة المذكورة أيضا تكميلا وتحريرا وتكملة .
- * ابن سَعِيدِ الْمَغْرِبِي ، اِخْتِصَارُ الْقَدَحِ الْمُعْلَى فِي التَّارِيخِ الْمُحَلِّي ، ص ١٥٢ .
- * ابن فَرْحُون ، الدِّيكَاجُ الْمَذْهَبُ ، ص ١٨٦ . * ابن كَثِير ، الْبَدَايَةُ وَالنِّهَايَةُ ، ح ١٣ / ١٧٣ .
- * الزَّيْرَكِيُّ ، الْأَعْلَامُ ، الطبعة السلاسة : من كتبه " الْقَوَانِينُ " في عِلْمِ الْعَرَبِيَّةِ ، ومختصره " التَّوْطِئَةُ " .
- * الشُّبُوطِي ، كَيْفَةُ الْوُعَاةِ ، المجلد الثاني / ٢٢٥ .
- * الشُّلُوبِينِي : ١- التَّوْطِئَةُ ، ص ٧٥ . ٢- شَرْحُ الْمَقْدِمَةِ الْجُزْئِيَّةِ الْكَبِيرِ ، ح ١ / ٤٥ .
- * شُرُقِي صَيْف ، الْمَدَارِسُ النَّحْوِيَّةُ ، ص ٣٠٢ .
- ٢- الشُّلُوبِينِي ، التَّوْطِئَةُ ، ص ٣٤١ .
- ٣- الشُّلُوبِينِي ، شَرْحُ الْمَقْدِمَةِ الْجُزْئِيَّةِ الْكَبِيرِ ، ح ١ / ٤٥ .

* شرح المقدمة الجزولية الصغير

* شرح المقدمة الجزولية الكبير^(١)

ورد في "شرح المقدمة الجزولية الكبير" تحقيق تركي بن سهوب بن نزال العتيبي :
 "الشرح الصغير للمقدمة الجزولية" ، قام بتحقيقه الشيخ / ناصر بن عبد الله الطريم سنة ١٤٠١ هـ ، معتمدا على نسخة واحدة ، منها صورة في معهد المخطوطات تحت رقم (١٠٣) نحو .
 شرح المقدمة الجزولية الكبير ، الجزولية مقدمة مختصرة في النحو ألفها أبو موسى الجزولي^(٢) . وقد تناولها عدد من العلماء بالشرح والتعليق والحديث عن صاحبها . وهي ليست شرحا لجمل الزجاني لو حاشية عليه ، بل هي كتاب مستقل وضعه أبو موسى بمثابة قانون عام للنحو . كان المراد بها الكلام على أبواب العربية بضبط قوانينها وتقييد مسائلها وإحكام أصولها ، بأسلوب مختصر وعبارة قصيرة حتى يسهل على الطلاب حفظ متنها وتدبر معانيها . ولقد أتى فيها بالعجائب ، وهي في غاية الإيجاز مع الاشتغال على شيء كثير من النحو ، ولم يسبق إلى مثلها .

- ١- ابن خكان ، وفیات الأعيان ، المجلد الثالث / ٤٥٢ : وشرح المقدمة الجزولية شرحين كبيراً وصغيراً .
- * ابن الرزقي ، صلة الصلة ، ص ٧١ : شرح الكراسة المنسوبة إلى الجزولي وألف كتاب " التوطئة " للكراسة المذكورة أيضاً تنقحه وتحريراً وتكملة .
- * ابن سعيد المغربي : ١- اختصار الفتح المعلى في التاريخ المعلى ، ص ١٥٢ : وله في النحو تصانيف مذكورة ، منها : التوطئة ، ثلاث نسخ ، شرح الجزولية . وكان كلما صنف كتاباً زاد فيه بزيادة عمره ، ولا ينحل منه إلا بحلول قبره .
- ٢- المغرب في حلى المغرب ، ح ٢ / ١٢٩ : وله " شرح الجزولية " .
- * ابن فرحون ، الديباج المذهب ، ص ١٨٦ : وشرح المقدمة الجزولية شرحين كبيراً وصغيراً .
- * ابن كثير ، البداية والنهاية ، ح ١٣ / ١٧٣ : له شرح الجزولية .
- * الحافظ خيفة ، كشف الظنون ، المجلد الثاني / ١٨٠٠ : ومن شرح " المقدمة الجزولية " الشيخ أبو علي عمر بن محمد الأزدي الشافعي الشافعي ، فإن له شرحين ، كبير وصغير .
- * الذهبي ، منير أعلام النبلاء ، ح ٢٣ / ٢٠٨ : وله على " الجزولية " شرحان .
- * الزركلي ، الأعلام ، الطبعة السادسة : من كتبه " شرح المقدمة الجزولية " في النحو ، كبير وصغير .
- * الشيوخي ، نغمة الوعاة ، المجلد الثاني / ٢٢٥ : وصنف شرحين على الجزولية .
- * الشافعي : ١- التوطئة ، ص ٧٥ . ٢- شرح المقدمة الجزولية الكبير ، ح ١ / ٤٧ .
- * شوقي صيف ، المدارس النحوية ، ص ٣٠٢ : وله شرحان على " الجزولية " .
- ٢- أبو موسى الجزولي ، هو أبو موسى عيسى بن عبد العزيز البربري المراكشي الجزولي .
- * ابن عصفور ، المثال على كتاب المغرب في النحو ، المجلد الأول / ٤٩ .

سميت هذه المقدمة بعدد من الأسماء: المقدمة، القانون، الكراس، الإملاء، الجزولية، الاعتماد، التقييد، المجموع. هناك تسمية واحدة اعتمدها الجزولي، قال ابن خلكان: "كان إماما في علم النحو، كثير الاطلاع على دقائقه وغريبه وشاذه، وصنف فيه "المقدمة" التي سماها "القانون".

يتسم أسلوب "المقدمة الجزولية" بصفات أهمها: الإيجاز الشديد، الغموض، قلّة الشواهد، قلّة الأمثلة، التأثر بالمنطق، كثرة التقسيمات والتفريعات، الإجمال والإبهام.

والجزولية مزايا وعليها مأخذ، فقد قال علم الدين التورقي: "إنها صدفه احتوت على نكت أنفس من الجواهر". وقال ابن جعفر عن القانون: "إنه وإن كان صغير الحجم لكنه كثير العلم كبير الاسم، مستغلق النظم مستعص على الفهم، مشتمل على لباب الأدب، منطوق على سر كلام العرب، متضمن للنكت القريبة الغريبة".

أما أهم المآخذ فهي:

خلو الكتاب من الشواهد والأمثلة، تشتت جزئيات الباب الواحد في أكثر من موطن، التفريق بين أبواب كان حقها أن تكون متوالية أو أن تكون هناك علاقة بين بعض جزئياتها، إدخال ما حقه ألا يدخل، إدخال "كل" في الحدود، عدم نسبة كثير من الآراء مع شهرتها.

إن صغر "الجزولية" جعل الشراح يستدركون عليها أشياء، وينبهون على مواضع كان المؤدي لها التساهل في التعبير أو الاصطلاح. وقد اعتذر الشلوبي عن أبي موسى في مواطن كثيرة (١).

* شرح كتاب سيبويه

لقد ذكر هذا المصنف في معرض الحديث عن الشلوبيين كل من القفطي، وابن الزبير، والسيوطي، والزركلي، وشوقي ضيف (٢). وها هو ابن عبد الملك الأنصاري المراكشي يقول:

"وظهرت نجابته قديما فقد وفقت على خطي الحافظ أبي بكر بن الجُد، وأبي الحسين نجبة مجيزين له "كتاب سيبويه" بعد أخذه عنهما بين سماع وقراءة. وقد وصفاه بالأستاذية وما يناسبها من أوصاف نبلاء أهل العلم وطلابه، وهو ابن اثنين وعشرين عاما أو دونها. وحسبك بهذا شهادة له بالإدراك ولا سيما من الحافظ" (٣).

١- الشلوبيين، شرح المقدمة الجزولية الكبير، ح ١/ ٤٧، ٥١، ٦١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٨، ٥٩، ٦٠.

٢- القفطي، إنباء الرواة على إنباء النخاعة، ح ٢، ٣٣٣.

* ابن الزبير، صلة الصلة، ص ٧١. * السيوطي، نغمة الوعاة، المجلد الثاني/ ٢٢٥.

* الزركلي، الأعلام، الطبعة السادسة. * شوقي ضيف، المدارس النحوية، ص ٣٠٢.

٣- الذيل والتكملة، القسم الثاني/ ٤٦٣.

وقال محقق "شرح المقدمة الجزولية الكبير" :

"من مصنفات أبي علي : تعليق على كتاب سيبويه" (١) . كما قال محقق كتاب "التوطئة" :
"مؤلفات أبي علي الشلوبين كثيرة ، تاه منها الكثير . منها : "شرح كتاب سيبويه" (٢) .

* حواشي المفصل

جاء في كتاب "التوطئة" تحت "تعليق على كتاب المفصل" : "وقال صاحب
"كشف الظنون" في معرض حديثه عن كتاب "المفصل" للزمخشري : "وعليه تعلية لأبي علي
الشلوبيني" (٣) .

كما جاء في "شرح المقدمة الجزولية الكبير" تحت "حواشي المفصل" : "قام بتحقيقه الأخ
حماد محمد الثمالي لنيل درجة الماجستير من كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى سنة ١٤٠٢ هـ" (٤) .
ويقول خير الدين الزركلي : "من كتبه : "حواش على كتاب المفصل للزمخشري" (٥) .
* القوانين في العربية

ورد ذكر هذا المصنف في كتاب "التوطئة" (٦) ، وفي "الديباج المذهب" حيث يقول ابن
فرحون : "وله كتاب في النحو سماه "التوطئة" وكتاب سماه "القوانين" ، وبالجمله فإنه على ما
يقال كان خاتمة أئمة النحو" (٧) . كما أورده الزركلي قائلا : "من كتبه : "القوانين" في علم
العربية ، ومختصره "التوطئة" (٨) .

بعض آراء الشلوبين النحوية

أبو علي الشلوبين مثل أسلافه ، تارة يقف مع سيبويه والبصريين ، وتارة يقف مع النحاة الآخرين من
موطنه وغير موطنه .

وفي هذا البحث سأتناول آراءه في المسائل النحوية الآتية :

- ١- النكرة والمعرفة .
- ٢- خبر المبتدأ بعد "أولاً" .
- ٣- ما بعد "إلا" .
- ٤- "إيأ" في مثل "فإذا هو إيأها" .
- ٥- "ما خلا" الاستثنائية .

١- الشلوبين ، شرح المقدمة الجزولية الكبير ، ج ١ / ٤٥ .

٢- الشلوبيني ، التوطئة ، ص ٧٥ .

٣- الشلوبيني ، التوطئة ، ص ٧٥ - ٧٦ .

٤- الشلوبين ، شرح المقدمة الجزولية الكبير ، ج ١ / ٤٦ .

٥- الزركلي ، الأعلام ، الطبعة السادسة .

٦- الشلوبيني ، التوطئة ، ص ٧٦ .

٧- ابن فرحون ، الديباج المذهب ، ص ١٨٦ .

٨- الزركلي ، الأعلام ، الطبعة السادسة .

• النكرة والمعرفة

يقول شوقي ضيف في معرض الحديث عن الشلوبيين :

" وهو مثل أسلافه تارة يقف مع سيبويه والبصريين ، وتارة يقف مع النحاة الآخرين من موطنه وغير موطنه. ونراه يحتج لرأي سيبويه في أن النكرة أصل والمعرفة فرع قائلا : إنه (أي سيبويه) نظر إلى حال الوجود إذ الأجناس هي الأول ثم الأنواع ، أو بعبارة أخرى النكرات تكون أولا ثم تكون المعارف " (١) .

فسيبويه يقول :

" وأعلم أن النكرة أخف عليهم من المعرفة ، وهي أشد تمكنا ، لأن النكرة أول . ثم يدخل عليها ما تعرف به . فمن ثم أكثر الكلام ينصرف في النكرة " (٢) .

وها هو أبو علي الشلوبي يقف مع سيبويه ويؤيد رأيه ، إذ يقول :

" كل عامين كجسم مع حيوان ، وحيوان مع إنسان ، فالأمر منهما هو الجنس عندهم ، والأخص هو النوع . فالجسم جنس والحيوان نوع له . والحيوان جنس للإنسان ، والإنسان نوع له . فقد تبين بهذا أن كل عامين أحدهما داخل في الآخر ، فالداخل في غيره هو النوع ، والذي دخل فيه ذلك الداخل هو الجنس " (٣) .

كما أنه يقف مع الأنباري الذي يقول في " أسرار العربية " : " إن قال قائل : هل المعرفة أصل أو النكرة ؟ قيل : لا بل النكرة هي الأصل ، لأن التعريف طار (٤) على التنكير . فإن قيل : ما حد النكرة والمعرفة ؟ قيل : حد النكرة ما لم يخص الواحد من جنسه ، نحو : " رجل ، وفرس ، ودار " وما أشبه ذلك . وحد المعرفة ما خص الواحد من جنسه " (٥) .

وفي " الإتيصاف " : إن البصريين يقولون : " إن أول أحوال الكلمة التنكير " (٦) .

وكذلك الأمر مع ابن يعيش الذي يقول :

" وأعلم أن النكرة هي الأصل والتعريف حادث لأن الاسم نكرة في أول أمره مبهم في جنسه. فللنكرة سابقة لأنها اسم الجنس الذي لكل واحد منه ، فلا تجد معرفة إلا وأصلها النكرة إلا اسم الله تعالى لأنه لا شريك له سبحانه وتعالى . ويزيد ما ذكرناه وضوحا أن الإنسان حين يولد فيطلق عليه حينئذ اسم رجل أو امرأة ، ثم يميز باللقب والاسم " (٧) .

١- شوقي ضيف، المدارس النحوية ، ص ٣٠٢ ، ٣٠٣ .

٢- سيبويه، الكتاب، المجلد الأول / ٢٢ .

٣- الشلوبي ، شرح المقدمة الخزونية الكبرى ، ح ١ / ١١٨ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

٤- طار : طارئ .

٥- الأنباري ، أسرار العربية ، ص ٣٤١ .

٦- الأنباري ، الإتيصاف في مسائل الخلاف ، ح ٢ / ٧٣٥ . ٧- ابن يعيش ، شرح المفصل ، ح ٥ / ٨٥ ، ٨٦ .

أما ابن هشام فيقول في "أوضح المسالك" :

"الاسم نكرة ، وهي الأصل . ومعرفة ، وهي الفرع " (١) .

وبين ما قاله السيوطي في "الأشباه والنظائر" : "الأصل في الأسماء التنكير ، والتعريف فرع عن التنكير . قال ابن يعيش في "شرح المفصل" : "أصل الأسماء أن تكون نكرات ، ولذلك كانت المعرفة ذات علامة وافتقار إلى وضع لنقلها عن الأصل" . وقال صاحب "البسيط" (٢) : "النكرة سابقة على المعرفة" (٣) .

ويقول في "همع الهوامع" :

"مذهب سيبويه والجمهور أن النكرة أصل ، والمعرفة فرع . وخالف الكوفيون وابن الطراوة ، قالوا : لأن من الأسماء ما لزم التعريف كالمضمرات . وما التعريف فيه قبل التنكير ، كـ "مررت بزيد وزيد آخر" . وقال الشكوبين : لم يثبت هنا سيبويه إلا حال الوجود . وإذا نظرت إلى حال الوجود كان التنكير قبل التعريف ، لأن الأجناس هي الأول ثم الأنواع" (٤) .

• خبر المبتدأ بعد "لولا"

لَوْلَا الْعِلْمُ مَا تَقَدَّمَ الْعُمَرَانُ
لَوْلَا التَّجَارِبُ لَمْ يَسْتَفِدَّ إِنْسَانٌ

"لولا" أداة تفيد الشرط ولا تجزم ، تدل على امتناع حصول الجواب لوجود الشرط (٥) . فمعنى ذلك أن عدم تقدم العمران امتنع من الحصول لكون العلم موجودا ، كما أن عدم استفادة الإنسان امتنع من الحصول لكون التجارب موجودة . وبعبارة أخرى : تقدم العمران لوجود العلم ، واستفاد الإنسان لوجود التجارب .

يقول سيبويه :

"لولا" لا ابتداء وجواب . وفي موضع آخر يقول : و "لولا" تبتدأ بعدها الأسماء . وتحت "باب من الابتداء بضم فيه ما يبنى على الابتداء" يقول : وذلك قولك :

لَوْلَا عَبْدُ اللَّهِ لَكَانَ كَذَا وَكَذَا

١- ابن هشام ، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، المجلد الأول / ٨٢ - ٨٣ .

٢- صاحب "البسيط" ضياء الدين بن العليج . "ابن عقيل ، شرح ابن عقيل ، ج ١ / ٣٧ .

٣- السيوطي ، الأشباه والنظائر ، ج ٢ / ٤٧ .

٤- السيوطي ، همع الهوامع ، ج ١ / ١٨٩ .

٥- علي قجارم ومصطفى أمين ، النحو الواضح ، ج ٢ / ٤٦ ، ٤٤ ، ٤٥ .

أما "لَكَانَ كَذَا وَكَذَا" فحديث معلق بحديث "لَوْلَا" . وأما "عَبْدُ اللَّهِ" فإنه من حديث "لَوْلَا" ، وارتفع لابتداء . وكان المبنى عليه الذي في الإضمار "كَانَ فِي مَكَانٍ كَذَا وَكَذَا" ، فكانه قال : "لَوْلَا عَبْدُ اللَّهِ كَانَ لَكَ الْمَكَانُ" و "لَوْلَا الْقِتَالُ كَانَ فِي زَمَانٍ كَذَا وَكَذَا" . ولكن هذا حذف حين كثر استعمالهم إياه في كلام^(١).

ويقول الهروي تحت "باب مواضع" "لَوْلَا" :

"وتكون خبرا : بمعنى امتناع شيء لأجل شيء ، أو وقوع شيء لأجل شيء ، كقولك :

لَوْلَا زَيْدٌ لَجِئْتُكَ

أي : امتناعي عن المجيء إليك من أجل "زَيْد" . فـ "زَيْدٌ" رفع بالابتداء ، وخبره محذوف لعلم السامع به ، تقديره : "لَوْلَا زَيْدٌ حَاضِرٌ أَوْ عِنْدَكَ أَوْ أَهْبَةُ أَوْ أَكْرَمُهُ أَوْ مَا أَشْبَهَ ذَلِكَ مِمَّا يَعْرِفُهُ الْمُخَاطَبُ لَجِئْتُكَ" . و "لَجِئْتُكَ" جواب "لَوْلَا" ، ولا بد لـ "لَوْلَا" في هذا المعنى من جواب^(٢).

ويقول ابن يعيش :

"تكون" "لَوْلَا" لامتناع الشيء لوجود غيره ، ويقع بعدها المبتدأ ، وتختص بذلك ويكون جوابها ساداً مسد خيراً المبتدأ لطوله . وذلك نحو قولك :

لَوْلَا زَيْدٌ لَأَكْرَمْتُكَ

فقد امتنع الإكرام لوجود "زَيْد" .^(٣)

وفي "مُغْنِي اللَّيْب" بؤيد ابن هشام رأي البصريين بالنسبة إلى أن الاسم المرفوع بعد "لَسَوْلا" رفوع بالابتداء ، كما يتحدث عن خبر "لَوْلَا" قائلا : "لَوْلَا" تدخل على جملتين اسمية ففعليّة لربط متناع الثانية بوجود الأولى ، نحو :

لَوْلَا زَيْدٌ لَأَكْرَمْتُكَ

أي : لَوْلَا زَيْدٌ مَوْجُودٌ . وليس المرفوع بعد "لَوْلَا" فاعلا بفعل محذوف ، ولا بـ "لَوْلَا" لنيابتها عنه ، ولا بها أصالة ، خلافا لزامعي ذلك ، بل رفعه بالابتداء . ثم قال أكثرهم : يجب كون الخبر كونا مطلقا محذوفا . فإذا أريد الكون المقيد لم يجز أن تقول : "لَوْلَا زَيْدٌ قَائِمٌ" ، ولا أن تحذفه ، بل تجعل مصدره هو المبتدأ ، فنقول :

١- مَبْنِيَّاتُهُ ، الكتاب ، المجلد الرابع / ٢٣٥ . المجلد الثالث / ١٢٩ - ١٤٠ . المجلد الثاني / ١٢٩ .

٢- الهروي ، الأزهية في علم الحروف ، ص ١٧٥ .

٣- ابن يعيش ، شرح المفصل ، ح ٨ / ١٤٥ .

لَوْلَا قِيَامُ زَيْدٍ لَأَتَيْتُكَ

أو تدخل "أَنَّ" على المبتدأ ، فتقول :

لَوْلَا أَنَّ زَيْدًا قَائِمٌ

وتصير "أَنَّ" وصلتها مبتدأ محذوف الخبر وجوبا ، أو مبتدأ لا خبر له ، أو قاعلا بـ "ثَبَّتْ" محذوفا.

أما أَبُو عَلِيٍّ الشُّلُبِيُّ فَقَدْ أَخَذَ بِرَأْيِ الرُّمَّانِيِّ وَابْنِ الشَّجَرِيِّ فِي أَنَّ خَبَرَ الْمُبْتَدَأِ بَعْدَ "لَوْلَا" يَكُونُ كَوْنًا مطلقا كالوجود والحصول فيجب حذفه ، وكونا مقيدا كالقيام والقعود فيجب ذكره ^(١) إن لم يعلم ، ويجوز الأمران إن علم . وزعم ابن الطَّراوُة أن جواب "لَوْلَا" أبدا هو خبر المبتدأ ويرده أنه لا رابط بينهما ^(٢) .

وتبع ابن مالك الرُّمَّانِيَّ وَابْنَ الشَّجَرِيَّ وَالشُّلُبِيَّ فِي أَنَّ الْخَبَرَ بَعْدَ "لَوْلَا" مُحذوف وجوبا ، والتقدير في جملة :

لَوْلَا زَيْدٌ لَأَكْرَمْتُكَ

"لَوْلَا زَيْدٌ مُوجُودٌ" ^(٣) .

وتحت 'مَوَاضِعُ حَذْفِ الْخَبَرِ وَجُوبًا' يقول عَبَّاسُ حَسَنَ :

١- أن يقع الخبر "كونا عاما" أي : يدل على مجرد الوجود العام من غير زيادة عليه ، والمبتدأ بعد "لَوْلَا" الامتناعية ، نحو :

لَوْلَا الْحَضَارَةُ مَا سَعَدَ الْبَشَرُ

أي : لَوْلَا الْحَضَارَةُ مُوجُودَةٌ . فالخبر محذوف قبل جواب "لَوْلَا" .

ويتضح أن الخبر يحذف فيها وجوبا بشرطين ، هما : وقوعه "كونا عاما" ، ووجود "لَوْلَا الامتناعية" قبل المبتدأ . وإن لم يقع كونا عاما ، بأن كان خاصا ، وجب ذكره إن لم يدل عليه دليل . نحو :

لَوْلَا الطَّيَارُ بَارِعٌ مَا نَجَا مِنَ الْعَاصِفَةِ

١- شَوَيْهِ ضَيْفٌ ، الْمَدَارِسُ النَّحْوِيَّةُ ، ص ٢٠٢ - ٢٠٣ .

٢- ابن هشام : مُغْنِي اللَّيْسِ ، ح ١ / ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ .

٣- ابن عَقِيلٍ ، مُنْتَرَجِحُ ابْنِ عَقِيلٍ ، ح ٢ / ٣٩٣ ، ٣٩٤ .

* ابن هشام ، مُغْنِي اللَّيْسِ ، ح ١ / ٢٧٣ .

فكلمة "بَارِع" خبر من نوع الكون الخاص الذي لا دليل يدل عليه عند حذفه ، ولذا يجب ذكره . فإن دل عليه دليل جاز فيه الحذف والذكر ، نحو :

الصَّخْرَاءُ فَحَلَّةٌ لِعَدَمِ وُجُودِ امْأَاءِ بِهَاءٍ ، فَلَوْلَا امْأَاءُ مَعْدُومٌ لَأَنْبَتَتْ

فـ "مَعْدُومٌ" قد وقع خبراً ، وهو كون خاص ، فيصح ذكره كما يصح حذفه لوجود ما يدل عليه عند الحذف (١) .

• ما بعد "إِلَّا"

ما بعد "إِلَّا" في مثل :

مَا مُحَمَّدٌ إِلَّا قَائِمٌ

يقول ابن مالك تحت (فصل في "مَا" و"لَا" و"لَات" و"إِنْ" المشبهات بـ "لَيْسَ") :

إِعْمَالُ "لَيْسَ" أَعْمَلَتْ "مَا" دُونَ "إِنْ" مَعَ بَقَا النُّفْيِ ، وَتَرْتِيبُ زَكْرِهِ

أجمعت معظم المراجع النحوية على أن "مَا" في لغة بني تميم لا تعمل شيئاً ، فتقول :

مَا زَيْدٌ قَائِمٌ

فـ "زَيْدٌ" : مبتدأ مرفوع ، و "قَائِمٌ" خبر المبتدأ "زَيْدٌ" ، ولا عمل لـ "مَا" في شيء منهما . وذلك لأن "مَا" حرف لا يختص لدخوله على الاسم ، نحو :

مَا زَيْدٌ قَائِمٌ

وعلى الفعل ، نحو :

مَا يَقُومُ زَيْدٌ

وما لا يختص فحقه ألا يعمل ، وهذا هو القياس .

ولغة أهل الحجاز إعمالها كعمل "لَيْسَ" لشبهها بها في الدلالة على النفي في الحال ، وفي الدخول على المبتدأ والخبر ، وفي اقتران خبرهما بـ "الْبَاءِ" الزائدة . فلما أشبهت "مَا" "لَيْسَ" هذا الشبه القوي عملت عملها ، فرفعت الاسم ونصبت الخبر .

والذي يحسن الأخذ به هو الأعمال ، لأنه اللغة العالية ، لغة القرآن الكريم وأكثر العرب ، إذ بلغة الحجازيين جاء التنزيل ، فهي اللغة الأوضح . ولا داعي للأخذ باللغة الأخرى ، وهي صحيحة أيضا يجوز الأخذ بها ، منعاً لتلبلة وتعدد الآراء من غير فائدة .

قال الله تعالى في سورة "يوسف" ١٢/٣١ :

﴿فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ : حَاشَ لِلَّهِ ، مَا هَذَا بَشَرًا﴾

ومن شروط أعمال " ما " عمل " ليس " عند الحجازيين ما ذكره ابن مالك :

الأول : ألا يزداد بعدها " إن " فإن زيدت بطل عملها ، نحو :

مَا إِنْ زَيْدٌ قَاتِمٌ

برفع " قاتم " ، ولا يجوز نصبه .

الثاني : ألا ينتقض النفي بـ " إلا " ، أي : ألا ينتقض نفيها عن الخبر بسبب وقوع " إلا " بعدها ، نحو :

مَا زَيْدٌ إِلَّا قَاتِمٌ

فلا يجوز نصب " قاتم " . كقوله تعالى في سورة " يس " ٢٦/١٥ :

﴿ قَالُوا : مَا أَنْتُمْ إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُنَا ﴾

لأن الخبر مثبت بسبب " إلا " التي أبطلت النفي ، وأزالت أثره عنه .

وكان أبو علي الشلوبي يذهب مذهب يونس بن حبيب ، شيخ سييويته في تجويز النصب مع " إلا " .

مطلقاً ، أي أنه يجوز أعمال " ما " عمل " ليس " مع انتقاض نفي خبرها بـ " إلا " . وقد استدل يونس

على ذلك بقول الشاعر :

وَمَا الدُّهْرُ إِلَّا مُنْجِنُونَا بِأَهْلِهِ وَمَا صَاحِبُ الْحَاجَاتِ إِلَّا مُعَذِّبَا

[الطويل]

فزع من " ما " نافية ، و " الدُّهْرُ " اسمها ، و " مُنْجِنُونَا " خبرها . وأن " ما " في الشطر الثاني نافية كذلك ، و " صَاحِبُ الْحَاجَاتِ " اسمها ، و " مُعَذِّبَا " خبرها .

وجمهور البصريين لا يقبلون دلالة هذا الشاهد ويؤولونه . فمما أولوا به أن " مُنْجُونًا " مفعول به
لفعل محذوف ، والتقدير :

وَمَا الدَّهْرُ إِلَّا يُشْبِهُ مُنْجُونًا

وجملة الفعل وفاعله في محل رفع خبر المبتدأ . وكذلك قوله " مُعَذِّبًا " في الشطر الثاني ، أي :

وَمَا صَاحِبُ الْحَاجَاتِ إِلَّا يُشْبِهُ مُعَذِّبًا

وبعضهم يقول : " مُنْجُونًا " مفعول مطلق لفعل محذوف على تقدير مضاف ، وأن المضاف محذوف
من الأول ، أي :

يَدُورُ دُورَانِ مُنْجُونٍ

و " يَدُورُ " خبر المبتدأ ، فحذف هو والمصدر وأقيم " مُنْجُونٌ " مقام المصدر . و " المُنْجُونُ " هي الدولاب
التي يستقي عليها . وقال ابن سيده : المُنْجُونُ أداة الساقية التي تدور ، والأكثر فيها التانيث .
و " مُعَذِّبًا " ليس اسم مفعول ، بل هو مصدر ميمي بمعنى " التَّعْذِيبُ " ، فهو أيضا مفعول مطلق لفعل
محذوف ، وأصله :

وَمَا صَاحِبُ الْحَاجَاتِ إِلَّا يُعَذِّبُ مُعَذِّبًا

أي : " تَعْذِيبًا " . ف " يُعَذِّبُ " خبر المبتدأ ، فحذف وبقي مصدره ، فلا عمل لـ " مَا " في الموضعين .
وقيل : يجوز أن يكون " مُنْجُونًا " منصوبا على الحال والخبر محذوف ، أي :

وَمَا الدَّهْرُ مُوجُودًا إِلَّا مِثْلَ الْمُنْجُونِ

لا يستقر في حالة . وعلى هذا تكون عاملة قبل انتفاض نفيها . وكذا يكون التقدير في الثاني ، أي :

وَمَا صَاحِبُ الْحَاجَاتِ مُوجُودًا إِلَّا مُعَذِّبًا

ولا تقدر هنا " مِثْلُ " لأن الثاني هو الأول .

ومنهم من اختصر الطريق فذكر أن هذا البيت شاذ فلا يقاس عليه (١).

• "إِيَّاهَا" في مثل "فَإِذَا هُوَ إِيَّاهَا" - المسألة الزنبورية

وهي تحكاية المشهورة بين الكسائي وسيبويه . قالت العرب :

قَدْ كُنْتُ أَظُنُّ أَنَّ الْعَقْرَبَ أَشَدَّ لَسْعَةً مِنَ الزَّنْبُورِ فَإِذَا هُوَ هِيَ

وقالوا أيضا : "فَإِذَا هُوَ إِيَّاهَا" . وهذا هو الوجه الذي أنكره سيبويه لما سأله الكسائي . ذهب تبصريون إلى أنه لا يجوز أن يقال : "فَإِذَا هُوَ إِيَّاهَا" ، ويجب أن يقال : "فَإِذَا هُوَ هِيَ" . واحتجوا بأن قالوا : "إنما قلنا إنه لا يجوز إلا الرفع لأن "هُوَ" مرفوع بالابتداء ، ولا بد للمبتدأ من خبر . فـ "هُوَ" راجع إلى الزنبور لأنه مذكر ، و "هي" راجع إلى العقرب لأنه مؤنث .

وذهب الكوفيون إلى أنه يجوز أن يقال :

كُنْتُ أَظُنُّ أَنَّ الْعَقْرَبَ أَشَدَّ لَسْعَةً مِنَ الزَّنْبُورِ فَإِذَا هُوَ إِيَّاهَا

ومما نكر في إعراب "إِيَّاهَا" الآتي :

١- أن "إِيَّاهَا" مفعول به ، والأصل : "فَإِذَا هُوَ يُسَاوِيهَا" أو "فَإِذَا هُوَ يُشَابِهُهَا" ثم حذف الفعل فلتفصل الضمير ، وهذا الوجه لا ين مالِك .

١- أجمعت لمراجع الآتية على ما ورد بخصوص "ما بعد إلا" :

* سيبويه ، الكتاب ، المجلد الأول / ٥٧ .

* ابن جني ، تنقيح في العربية ، ص ١٢٣ .

* ابن عقيش ، شرح ابن عقيل ، ح ١ / ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، ٣٠٤ .

* ابن هشام : ١- أوضح المسالك ، المجلد الأول / ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

٢- شرح شذور الذهب ، ص ١٩٢ ، ١٩٣ .

٣- شرح قطر الندى ، ص ١٩٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩ . ٤- مقني السبب ، ح ١ / ٣٠٣ .

* ابن يعيش ، شرح المفصل ، ح ١ / ١٠٨ .

* أبو علي التنين ، شرح المقدمة الجزولية الكبير ، ح ٢ / ٨٩٧ ، ٨٩٩ .

* الأنباري : ١- أسرار العربية ، ص ١٤٣ ، ١٤٥ . ٢- الإتصاف في مسائل الخلاف ، ح ١ ، مسألة ١٩ / ١٦٥ ،

١٦٦ .

* السيوطي ، فتح الهوامع ، ح ٢ / ١١٠ ، ١١١ .

* شرقي صيف ، المدارس النحوية ، ص ٢٠٣ .

* عباس حسن ، النحو الوافي ، ح ١ / ٥٩٣ ، ٥٩٤ ، ٥٩٥ .

* عبد القادر البغدادي ، خزائن الأدب ، ح ٤ / ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢ .

- ٢- أنه منصوب على الحال من الضمير في الخبر المحذوف ، والأصل : " فَإِذَا هُوَ ثَابِتٌ مِثْلَهَا " ثم حذف المضاف فانفصل الضمير وانتصب في اللفظ على الحال على سبيل النيابة . قاله ابن الحَاجِب في " أَمَالِيهِ " ، وهو وجه غريب .
- ٣- أنه مفعول مطلق ، والأصل : " فَإِذَا هُوَ يَلْسَعُ لِسْعَتَهَا " ثم حذف الفعل ، ثم حذف المضاف . نقله الشلوبي في " حَوَاشِي الْمَفْصَل " عن الأَعْلَم^(١) . فالشلوبي ذهب مذهب الكوفيين في اللفظ ، واختار رأي الأَعْلَم^(٢) الشنتمري في الإعراب .

ويقول ابن هشام في " المغني " :

" وأما سؤال الكِسائي فجوابه ما قاله سيبويه ، وهو : " فَإِذَا هُوَ هِيَ " هذا هو وجه الكلام ، مثل : ﴿ فَأَوَّلًا هِيَ بَيْضَاءُ ﴾^(٣) ، و " فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى " .^(٤) وأما " فَإِذَا هُوَ أَيَّامًا " إن ثبت فخرج عن القياس واستعمال الفصحاء ، كالجزم بَلَنَ والنصب بَلَمَ والجر بَلَعُ . وسيبويه وأصحابه لا يلتفتون إلى مثل ذلك ، وإن تكلم بعض العرب به .^(٥)

وأنا أقول : " القول ما قاله سيبويه ، وأنطق به . ولا داعي للخلاف والجدال طالما ورد الرفع في أمثلة كثيرة من هذا النحو في القرآن الكريم . كما أن عملية التقدير والحذف بالنسبة إلى النصب في الوجوه الإعرابية المختلفة عملية فيها الكثير من الظلم والجور ، بالإضافة إلى التصنع والتكلف . والأفضل الحكم على ما هو موجود وظاهر سيما وأنه صحيح وواضح " .

• " مَا خَلَا " الاستثنائية

أما بالنسبة إلى " مَا خَلَا " الاستثنائية فقد اختار أبو علي الشلوبي رأي ابن خروف في أن " مَا خَلَا " الاستثنائية موضعها نصب على الاستثناء لا حال كما ذهب السيرافي^(١) .

١- الأَعْلَم^(٢) الشنتمري (٤١٠ - ٤٧٦ هـ) ، يُوْسُفُ بْنُ سُلَيْمَانَ بْنِ عِيْسَى الشنتمري الأندلسي ، أبو الحجاج المعروف بالأَعْلَم^(٣) .

• الزركلي ، الأعلام ، الطبعة السادسة .

٢- شوقي ضيف ، المدارس النحوية ، ص ٣٠٣ .

٣- من سورة " الأعراف " ١٠٨ / ٧ : ﴿ وَنَزَعُ يَرَهُ نُؤْلًا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاطِرِينَ ﴾ .

٤- من سورة " طه " ٢٠ / ٢٠ : ﴿ فَالْقَاهَا فَاوْلًا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى ﴾ .

٥- ما ذكرته حول قضية " أَيَّامًا " في المسألة الزبورية ، ورد مكررا - في الغالب - في :

• ابن هشام ، مغني اللبيب ، ح ١ / ٨٨ ، ٩١ ، ٩٢ .

• الأتباري ، الإنصاف في مسائل الخلاف ، ح ٢ / ٧٠٢ ، ٧٠٤ .

٦- شوقي ضيف ، المدارس النحوية ، ص ٣٠٣ .

معظم لمراجع النحوية تجمع على أن المصدر المؤول من " ما " المصدرية و " خلا " الفعلية في محل نصب . ولكن الخلاف يدور حول :

أ- هل النصب على الظرفية الزمانية ؟ ب- هل النصب على الحال ؟ ج- هل النصب على الاستثناء؟.

يقول محقق " أَوْضَحَ الْمَسَالِك " مُحَمَّدٌ مُخَيِّي الدِّينِ عَبْدُ الْحَمِيد :

" في موضع " مَا خَلَا زَيْدًا " من الإعراب ثلاثة وجوه :

* أما الأول فحاصله أن " ما " المصدرية ومدخولها في تأويل مصدر منصوب على الظرفية الزمانية . وأصله مضاف إليه للفظ " وَقْتُ " فحذف المضاف وأقيم المضاف إليه مقامه . فتقدير : " قَامَ الْقَوْمُ مَا خَلَا زَيْدًا " :

قَامَ الْقَوْمُ وَقْتُ مُجَاوَزَتِهِمْ زَيْدًا

* والثاني : أن " ما " وما دخلت عليه في تأويل مصدر يراد به اسم الفاعل ، وهو حال من المستثنى منه . فتقدير قولك : " قَامَ الْقَوْمُ مَا خَلَا زَيْدًا " :

قَامَ الْقَوْمُ مُجَاوَزَتَهُمْ زَيْدًا

أي : " مُجَاوِزِينَ زَيْدًا " كما قدرت المصدر الصريح حين وقع حالا باسم الفاعل ، نحو قولك :

جَاءَ زَيْدٌ رَكُضًا

أي : " رَكُضًا " . وهذا تقدير أَبِي سَعِيدٍ الصِّرَافِيِّ .

* والثالث : أن " ما خَلَا زَيْدًا " منصوب على الاستثناء ، مثل انتصاب " غَيْرُ " في قولك :

قَامَ الْقَوْمُ غَيْرُ زَيْدٍ

وهذا تقدير ابن خُروف .

فإن المحققون : والذي ينبغي اختياره هو الرأي الأول ، وذلك لأن " ما خلا " في تأويل المصدر عند

الجميع ، وانصدر بنوب مناب ظرف للزمان بكثرة ، كقولك :

" أَزُورُكَ طُلُوعَ الشَّمْسِ " و " أَجِيْتُكَ قُدُومَ الْحَاجِّ "

فأما مجيء الحال مصدرا فيحتاج إلى التأويل ، على أن بعض النحاة ذكر أن مجيء المصدر حالا إنما يكون في المصدر الصريح ، فأما المصدر المؤول فليس له ذلك الحكم . وأما النصب على الاستثناء ففيه من التكلف ما لا يجزئ على ارتكابه ^(١) .

* **وَلَا بِي عَلَى الشُّلُوبِيِّ** آراء كثيرة انفرد بها ، من ذلك : أن " **إِذْ** " في مثل : " **فَبَيْنَمَا الْعُسْرُ إِذْ دَارَتْ مَيَاسِيرُ** " ظرف زمان وعاملها محذوف يدل عليه الكلام ^(٢) . فهي مضافة إلى الجملة ، فلا يعمل فيها الفعل ولا في " **بَيْنَا** " و " **بَيْنَمَا** " لأن المضاف إليه لا يعمل في المضاف ولا فيما قبله ، وإنما عاملها محذوف يدل عليه الكلام ، و " **إِذْ** " بدل منهما .

وعلى القول بالظرفية قال ابن جني : " عاملها الفعل الذي بعدها لأنها غير مضافة إليه ، وعامل " **بَيْنَا** " و " **بَيْنَمَا** " محذوف يفسره الفعل المذكور .

أما **سَيَبُوءُهُ** فقد نص على أن تكون " **إِذْ** " الواقعة بعد " **بَيْنَا** " أو " **بَيْنَمَا** " للمفاجأة ، كقوله :

اسْتَقْدَرَ اللَّهُ خَيْرًا وَأَرْضَيْنِ بِهِ

فَبَيْنَمَا الْعُسْرُ إِذْ دَارَتْ مَيَاسِيرُ ^(٣)

[البسيط]

* وكان أبو علي الشلوبي يذهب إلى أن " **عِيُونًا** " في مثل : " **وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عِيُونًا** " ^(٤) ليست تمييزا ، وإنما هي حال ^(٥) .

يقول السيوطي في باب " التَّمْيِيزِ " :

" تمييز الجملة ما ينتصب عن تمام الكلام ، فتارة يكون منقولا من فاعل ، نحو : " **طَابَ زَيْدٌ نَفْسًا** " و " **اشْتَغَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا** " ^(٦) . والأصل : " **طَابَتْ نَفْسُ زَيْدٍ** " و " **اشْتَغَلَ شَيْبُ الرَّأْسِ** " . وتارة من المبتدأ ، نحو : " **أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا** " . والأصل : " **مَالِي أَكْثَرُ مِنْ مَالِكَ** " . وتارة من المفعول ، نحو : " **وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عِيُونًا** " . والأصل : " **فَجَّرْنَا عِيُونَ الْأَرْضِ** " . هذا مذهب المتأخرين ، وبه قال ابن عصفور وابن مالك .

١- ابن هشام ، أوضح المسالك ، المجلد الثاني / ٢٩٢ .

٢- شوقي ضيف ، المدارس النحوية ، ص ٣٠٣ . ٣- ابن هشام ، مغني اللبيب ، ح ١ / ٨٢ .

* السيوطي ، هُجْعُ الْهَوَاجِعِ ، ح ٣ / ١٧١ .

٤- من سورة " القمر " ٥٤ / ١٢ . ٥- شوقي ضيف ، المدارس النحوية ، ص ٣٠٣ .

٦- من سورة " مريم " ١٩ / ٤ .

وقال الشلوبين :

"عِيُونًا" في الآية نصب على الحال المقدرة لا التمييز ، ولم يثبت كون التمييز منقولاً من المفعول ، فينبغي ألا يقال به .

وقال ابن أبي الربيع :

"عِيُونًا" نصب على البدل من الأرض ، وحذف الضمير ، أي : "عِيُونُهَا" . أو على إسقاط حرف جر ، أي : "بِعِيُونٍ" . (١)

* كما ذهب الشلوبين إلى أن "لَوْ" لا تفيد الامتناع بوجه (٢) .

يقول ابن هشام :

"زعم الشلوبين أنها لا تدل على امتناع الشرط ، ولا على امتناع الجواب ، بل هي لمجرد الربط ، أي : ربط أجواب بالشرط دلالة على التعليق في الماضي ، كما دلت "إِنْ" على التعليق في المستقبل ، ولم تدل بالإجماع على امتناع ولا ثبوت . وتبعه على هذا القول ابن هشام الخضرأوي . وهذا الذي قاله كإنكار الضروريات ، إذ فهم الامتناع منها كالبدهي . فإن كل من سمع "لَوْ فَعَلَ" فهم عدم وقوع الفعل من غير تردد ، ولهذا يصح في كل موضع استعملت فيه أن تعقبه بحرف الاستدراك داخلاً على فعل لشرط منفياً لفظاً أو معنى ، نقول :

لَوْ جَاءَنِي أَكْرَمَتُهُ ، وَلَكِنَّهُ لَمْ يَجِئْ . (٣)

ويقول السيوطي :

"قال سيوطي : هي حرف لما كان سبق لوقوع غيره" أي : أنها تقتضي فعلاً ماضياً ، كأنه يتوقع ثبوته لثبوت غيره ، والمتوقع غير واقع ، فكانه قال : حرف يقتضي فعلاً امتنع لامتناع ما كان يثبت لثبوته .

وقال العربون :

"هي حرف امتناع لامتناع" ، أي : تدل على امتناع الشيء لامتناع غيره" (٤) .

- ١- السيوطي ، مجمع الهوامع ، ج ٤ / ٦٨ .
- ٢- شوقي ضيف ، المدارس النحوية ، ص ٣٠٣ .
- ٣- ابن هشام ، مغني اللبيب ، ج ١ / ٢٥٦ .
- ٤- السيوطي ، مجمع الهوامع ، ج ٤ / ٣٤٥ ، ٣٤٦ .
- ٥- السيوطي ، مجمع الهوامع ، ج ٤ / ٣٤٣ .

* وكان أبو علي الشلوبيني يرى أن الجملة المفسرة محلها محل الجملة التي تفسرها لأنها بدل منها ^(١) .
ولقد ورد في " التوطئة " ما يلي :

"فها هو الشلوبيني في 'هَمْعُ الْهَوَامِعِ' في معرض حديثه عن الجمل ومحلها ، يقول :
"والقول بأن المفسرة لا محل لها ، وهو المشهور . وقال الشلوبيني : وإنه ليس على ظاهره ،
والتحقيق أنها على حسب ما كانت تفسيرا له . فإن كان المفسر له موضع فذلك هي وإلا فلا .
ومما له موضع قوله تعالى في سورة " المائدة " ٩/٥ :

﴿وَعَزَّ اللَّهُ (الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَهُمْ مَغْفِرَةٌ وَأَجْرٌ عَظِيمٌ)﴾

فقوله : " لَهُمْ مَغْفِرَةٌ " في موضع نصب لأنه تفسير للموعود به . ولو صرح بالموعود به لكان منصوبا .
وكذلك : " إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَرَرٍ " ^(٢) . فـ " خَلَقْنَاهُ " فسر عاملا في " كُلَّ شَيْءٍ " وله موضع
كما للمفسر لأنه خبر . وهذا الذي قاله الشلوبيني هو المختار عندي ^(٣) .

يقول ابن هشام :

"قولنا إن الجملة المفسرة لا محل لها خالف فيه الشلوبيني ، فزعم أنها بحسب ما تفسره ، فهي في
نحو :

زَيْدًا ضَرَبْتُهُ

لا محل لها . وفي نحو :

إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَرَرٍ

في محل رفع ^(٤) .

على اعتبار أن الجملة الفعلية التفسيرية " ضَرَبْتُهُ " مفسرة للجملة المضمرية الابتدائية " ضَرَبْتُ
زَيْدًا " ، والجملة الابتدائية لا محل لها من الإعراب . كما أن الجملة الفعلية التفسيرية " خَلَقْنَاهُ " مفسرة
للجملة المضمرية : " إِنَّا خَلَقْنَا كُلَّ شَيْءٍ " الواقعة في محل رفع خبر " إِن " .

١- شوقي ضيف ، المدارس النحوية ، ص ٣٠٣ .

٢- من سورة " القمر " ٥٤ / ٤٩ .

٣- الشلوبيني ، التوطئة ، ص ٢٦ - ٢٧ .

* " محمد علي " الأثر ، تفسير القرآن الكريم وأعرابه وبيانه ، المجلد الثالث / ٢٢٩ : الجملة الاسمية " لَهُمْ مَغْفِرَةٌ " مستأنفة على المعتمد ، مبينة للمفعول الثاني المحذوف (المفعول الثاني محذوف لدلالة الجملة الاسمية عليه ، وقيل : الجملة الاسمية هي المفعول الثاني ، والأول أقوى) .

* الشلوبيني ، هَمْعُ الْهَوَامِعِ ، ح ٤ / ٥٦ - ٥٧ : وعليه تكون الجملة المفسرة عطفاً بيان أو بدلا .

- ابن هشام ، مغني النسيب ، ح ٢ / ٤٠٢ - ٤٠٣ .

إلى غير ذلك من الآراء التي تبناها أبو علي الشلوبين ، والتي نراها منتشرة في ثنايا معظم المراجع النحوية ، مما يوضح مدى مشاركته في نهضة المدرسة الأندلسية النحوية التي أخذت مكانها الراسخ بجانب المدارس لتحوية المعاصرة.

وختاماً ، يعتبر الأستاذ أبو علي الشلوبين رأس نحاة الأندلس في أواخر القرن السادس الهجري حتى منتصف القرن السابع ، حيث ظل يتصدر المجالس يعلم ويثقف ، ويشارك ويساهم إلى أن وافاه الأجل المحتوم.

وما هو ابن مكتوم يقول :

أُسْتَاذُ كُلِّ عَالَمٍ نَحْوِي	إِنَّ الشُّلُوبِينَ أَبَا عَلِيٍّ
وَقَدْرُهُ فِي النَّحْوِ لَا يُرَامُ	عَلَامَةٌ فِي فَتْنِهِ إِمَامُ
وَأَعْرَفْتُ بِتَبْلِيهِ الْأَكَابِرُ	قَدْ شَهِدْتُ بِفَضْلِهِ الدُّفَاتِرُ
عَلَيْهِ مِنْ عَلَامَةِ إِمَامٍ	فَرَحِمَهُ اللَّهُ مَعَ السَّلَامِ
وَابْتَهَجْتُ بِذِكْرِهٖ النَّفُوسُ ^(١)	مَا مِلَنْتُ بِعِلْمِهِ الطُّرُوسُ

[الرجز]

﴿رَبَّنَا آتِنَا فَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا وَأَنْتَ خَيْرُ الرَّاحِمِينَ﴾

صدق الله العظيم

١- القفطي ، إنباد الرواة على أنباء النحاة ، ح ٢ / ٣٣٤ ، ٣٣٥ .

المراجع

- ١- ابن جني، أبو الفتح، عثمان بن جني (ت ٣٩٢ هـ): اللمع في العربية، تقديم وتحقيق وتعليق حسين محمد شرف، الطبعة الأولى، القاهرة، عالم الكتب، ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م.
- ٢- ابن خزم الأنلسي، أبو محمد، علي بن أحمد (٣٨٤ - ٤٥٦ هـ): جوهرة أنساب العرب، مراجعة وضبط لجنة من العلماء، الطبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م.
- ٣- ابن خلكان، أبو العباس، أحمد بن محمد (٦٠٨ - ٦٨١ هـ): وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، المجلد الثالث، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٠ م.
- ٤- ابن الزبير، أبو جعفر، أحمد بن إبراهيم (٦٢٧ - ٧٠٨ هـ): صلة الصلة، القسم الأخير، بيروت، مكتبة خياط، ١٩٣٧ م.
- ٥- ابن سعيد المغربي، أبو الحسن، علي بن موسى (٦١٠ - ٦٨٥ هـ): اختصار الفتح المعلى في التاريخ المعلى، تحقيق إبراهيم الأبياري، القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٥٩ م.
- ٦- ابن سعيد المغربي، أبو الحسن، علي بن موسى (٦١٠ - ٦٨٥ هـ): المغرب في حلى المغرب، حققه وعلق عليه شوقي ضيف، الطبعة الثالثة، الجزء الثاني، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٥ م.
- ٧- ابن عبد الملك الأنصاري المراكشي، أبو عبد الله، محمد بن محمد (٦٣٤ - ٧٠٣ هـ): الذيل والتكملة، تحقيق إحسان عباس، القسم الثاني، بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٥ م.
- ٨- ابن عصفور، أبو الحسن، علي بن مؤمن (٥٩٧ - ٦٦٩ هـ): المثل على كتاب المقرب في النحو، تحقيق وشرح فتحي صلاح، الطبعة الأولى، المجلد الأول، الرياض، مطابع الفرزدق، ١٩٨٧ م.
- ٩- ابن عقيل، عبد الله بن عقيل (٦٩٨ - ٧٦٩ هـ): شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الرابعة عشرة، الجزء الأول والثاني، دار اللغات، ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤ م.
- ١٠- ابن العماد الحنبلي، أبو الفلاح، عبد الحى بن أحمد (١٠٣٢ - ١٠٨٩ هـ): شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق محمود الأرناؤوط، الطبعة الأولى، المجلد السابع، دار ابن كثير، دمشق- بيروت، ١٤١٢ هـ - ١٩٩١ م.
- ١١- ابن فرحون، إبراهيم بن علي (٧٩٩ هـ): الدينار المذهب في معرفة أعيان علماء المذهب، الطبعة الأولى، مصر، ١٣٥١ هـ.

- ١٢- عن كثير ، أبو تقياء . إسماعيل بن عمر الحافظ (٧٠١ - ٧٧٤ هـ) : البداية والنهاية ، ضبط ونصحيح وتنزيل وشرح هيئة بإشراف الناشر ، الطبعة الثانية ، الجزء الثالث عشر ، بيروت ، مكتبة شعرف ، ١٤١١ هـ - ١٩٩٠ م.
- ١٣- ابن هشام ، أبو محمد . عبد الله بن يوسف (٧٠٨ - ٧٦١ هـ) : أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، المجلد الأول والثاني ، بيروت ، دار الفكر للطباعة ونشر والتوزيع (دون تاريخ).
- ١٤- ابن هشام ، شرح شذور الذهب ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الفكر (دون ذكر البلد وتاريخ).
- ١٥- ابن هشام ، شرح قطر الندى وبل الصدى ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الفكر العربي (دون ذكر البلد وتاريخ).
- ١٦- ابن هشام ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، الجزء الأول والثاني ، القاهرة ، مطبعة المدني (دون تاريخ).
- ١٧- ابن يعيش ، يعيش بن علي (٥٥٦ - ٦٤٢ هـ) : شرح المفصل ، الجزء الثامن ، بيروت - عالم الكتب ، القاهرة - مكتبة المتنبّي (دون تاريخ).
- ١٨- الأزهرّي ، خالد بن عبد الله (٨٣٨ - ٩٠٥ هـ) : شرح التصريح على التوضيح لألفية ابن مالك ، الطبعة الثانية ، الجزء الأول ، مصر ، المطبعة الأزهرية ، ١٣٢٥ هـ.
- ١٩- الأتباري ، أبو البركات ، عبد الرحمن بن محمد (٥١٣ - ٥٧٧ هـ) : أسرار العريضة ، تحقيق محمد بهجة البيطار ، دمشق ، مطبعة الترقّي ، ١٣٧٧ هـ - ١٩٥٧ م.
- ٢٠- الأتباري ، الإنصاف في مسائل الخلاف ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، الجزء الأول والثاني ، ١٩٨٢ م.
- ٢١- الحاج خليفة ، مصطفى بن عبد الله (١٠١٧ - ١٠٦٧ هـ) : كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ، تصحيح وتعليق وترتيب محمد شرف الدين بالتقيا ورفعت بيلكه ، المجلد الثاني ، بغداد ، مكتبة المثنى.
- ٢٢- الحميري (ابن عبد المنعم) ، أبو عبد الله ، محمد بن محمد (٩٠٠ هـ) : الروض المعطار في خبر الأقطار ، تحقيق إحسان عباس ، الطبعة الثانية ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٨٤ م.
- ٢٣- الحميري (ابن عبد المنعم) ، صفة جزيرة الأندلس ، منتخبة من كتاب الروض المعطار ، جمعه سنة ٨٦٦ هـ ، تصحيح وتعليق ! . لأبي يروث نصال.
- ٢٤- القاضي ، محمد بن أحمد (٧٤٨ هـ - ١٣٧٤ م) : سير أعلام النبلاء ، تحقيق بشار عواد معروف ، ومحيي خليل السرخان ، الطبعة الأولى ، الجزء الثالث والعشرون ، بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م.

- ٢٥- الزركلي، أبو الغيث، خير الدين بن محمود (١٣١٠ هـ - ١٣٩٦ هـ / ١٨٩٣ م - ١٩٧٦ م): الأعلام، الطبعة السادسة، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤ م.
- ٢٦- سيوطي، أبو بشر، عمرو بن عثمان (ت ١٨٠ هـ): الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الطبعة السادسة، المجلد الأول والثاني والثالث والرابع، بيروت، عالم الكتب، ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٦ م.
- ٢٧- السيوطي، جلال الدين، عبد الرحمن (٨٤٩ - ٩١١ هـ): الأشياء والنظائر، الطبعة الأولى، الجزء الثاني، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٤ م.
- ٢٨- السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، المجلد الثاني، دار الفكر، ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م.
- ٢٩- السيوطي، مجمع الهوامع، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، وعبد الغال سالم مكرم، الجزء الأول، الكويت، دار البحوث العلمية، ١٣٩٤ هـ - ١٩٧٥ م. الجزء الثالث، ١٣٩٧ هـ - ١٩٧٧ م. الجزء الرابع، ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م.
- ٣٠- الشلوبين، أبو علي، عمر بن محمد (٥٦٢ - ٦٤٥ هـ): التوطئة، دراسة وتحقيق يوسف أحمد المطوع، القاهرة، دار التراث العربي للطباعة والنشر، ١٣٩٣ هـ - ١٩٧٣ م.
- ٣١- الشلوبين، شرح المقدمة الحزولية الكبير، دراسة وتحقيق تركي بن سهو بن نزال العنبي، الطبعة الثانية، الجزء الأول، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م.
- ٣٢- شوقي ضيف، المدارس النحوية، الطبعة الثانية، مصر، دار المعارف، ١٩٦٨ م.
- ٣٣- عباس حسن، أنحو الوافي، الطبعة الخامسة، الجزء الأول، مصر، دار المعارف، ١٩٧٥ م.
- ٣٤- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، الطبعة الثانية، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٦٩ م.
- ٣٥- عبد القادر رحيم الهيبي، خصائص مذهب الأندلس النحوي خلال القرن السابع الهجري، بغداد - الأعظمية، دار القاسية للطباعة، ١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م.
- ٣٦- علي الجارم ومصطفى أمين، النحو الواضح للمدارس النحوية، الطبعة الثانية عشرة، الجزء الثاني، مصر، دار المعارف، ١٣٧١ هـ - ١٩٥٢ م.
- ٣٧- القفطي، أبو الحسن، علي بن يوسف (٥٦٨ - ٦٤٦ هـ): إنباه الرواة على أنباء النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، الجزء الثاني، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٧١ هـ - ١٩٥٢ م.
- ٣٨- القلقشندي، أحمد بن علي (٧٥٦ - ٨٢١ هـ): صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، شرح وتعليق نبيل خسان الخطيب، الطبعة الأولى، الجزء الخامس، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م.

- ٣٩- للمقري، أبو العباس، أحمد بن محمد (٩٩٢ - ١٠٤١ هـ): نُفْحُ الطِّيبِ مِنْ غُصْنِ الْأَنْدَلُسِ لِلرُّطِيبِ، شرح وضبط وتعليق مزيّج قاسم طویل ويوسف عليّ طویل، الطبعة الأولى، الجزء الخامس، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م.
- ٤٠- الهروي، أبو الحسن، علي بن محمد (٣٧٠ - ٤١٥ هـ): الْأَرْهَافُ فِي عِلْمِ الْحُرُوفِ، تحقيق عبد المعين الملوحي، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٣٩١ هـ - ١٩٧١ م.
- ٤١- ياقوت الحموي، أبو عبد الله (٥٧٤ - ٦٢٦ هـ): مُعْجَمُ الْبُلْدَانِ، تحقيق فريد عبد العزيز الجندبي، الطبعة الأولى، الجزء الأول والثالث، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م.

المتابعات

* (المؤتم)

مؤتمر الفصحى والنحو رأى ورؤية

د. يحيى فرغل *

افتتح كل من د. حامد طاهر^(١) ود. على أبو المكارم^(٢) ود. محمد الطويل^(٣) في الخامس والعشرين من فبراير ٢٠٠١م - مؤتمر (الفصحى والنحو في ظل المتغيرات المعاصرة) بدار العلوم برئاسة د. على أبو المكارم، ود. محمد الطويل، شارك في المؤتمر كوكبة من العلماء والباحثين من مصر والسعودية والكويت، وألقى فيه اثنان وعشرون بحثاً دارت حول محاور متعددة.

* مدرس علم اللغة بكلية بنات عين شمس.

(١) نائب رئيس جامعة القاهرة .

(٢) عميد كلية دار العلوم.

(٣) رئيس قسم النحو والصرف والعروض بدار العلوم.

ضم المحور الأول (النحو والدلالة) ثلاثة أبحاث فى جلسة - رأسها الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، وعقب عليها الدكتور أحمد عفيفى، وترجع بدايات ربط النحو بالدلالة إلى الخليل وسيبويه؛ حيث وقف سيبويه فى الكتاب على الكلام المستقيم الحسن، المستقيم القبيح؛ ويقصد بالأول ما يراعى فيه نظام النحو مع تأديته لمعنى.

أما الثانى فهو الكلام الذى يسير وفقاً لقواعد النحو ولا يؤدى معنى، يأتى بعد هذا دور ابن جنى الذى يُعرف باب القول على الإعراب بأنه الإبانة عند المعانى فى كتابه الخصائص.

وتأخذ هذه الظاهرة أجلى صورها عند عبد القاهر الجرجانى فى دلائل الإعجاز عندما تكلم عن النظم وأنه توخى معانى النحو.

وربط الدكتور عبد الحليم عبد الله بين جهود علمائنا المتقدمين وجهود اللغويين المحدثين فى هذا المجال؛ فوقف على آراء الدكتور إبراهيم أنيس الذى يرى الدكتور إبراهيم مصطفى وأن الحركات التى تظهر على أواخر الكلمات لم تكن (أبداً) قبل عمل النحويين دالة عند العرب على

وظائف نحوية كالفاعلية والمفعولية وغيرها، كما لم تكن لها أية قيمة دلالية فى الجملة.

ويقرر الدكتور تمام حسان - كما ذكر الباحث - أن علاقات الإعراب إنما هى مجرد قرائن على وظائف نحوية، هذه القرائن تتضافر حتى تعمل على إيصال المعنى داخل نظام متكامل من العلاقات الرأسية الأفقية.

واتجه الدكتور محمد عبد الله جبر نحو بعض التأويلات النحوية التى يرى إمكانات التخلص منها بالنظر إلى جميع المعانى المحتملة لمواضع التأويل، كما فى قوله تعالى: ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ﴾ حيث تأول النحويون وأصحاب المعاجم اقتران معمول (اقرأ) بالباء، ويرى الباحث أن تفسير الفعل (بالجهر) لا يلجئنا إلى التأويل أو القول بزيادة الباء، أو تضمين الفعل معنى آخر لتسوية الباء.

ثم هدف الدكتور عبد السلام حامد فى بحثه (تقسيم المعنى عند النحاة القدماء) إلى محاولة تقديم إضافة فى مجال تفسير مصطلح (المعنى)، وكذلك محاولة الإفادة من وجهة نظر النحاة القدماء فى المعنى لتقديم رؤية نحوية دلالية مثمرة.

واشتمل المحور الثانى : (المناهج النحوية الحديثة) على عدة أبحاث سبقت فى جلسة رأسها تمام حسان وعقب عليها الدكتور محمد حسن عبد العزيز، أول هذه الأبحاث: (الفصحى فى مواجهة تحديات العولمة) للدكتور عوض بن محمد القوزى ممثلاً للملكة العربية السعودية، ويرى الباحث أن ما صلح تطبيقه من مناهج لغوية فى الغرب، ليس من اللازم أن يصلح تطبيقه حرفياً على لغتنا وتراثنا؛ فلغتنا العربية تختلف عن كثير من لغات العالم فى خصائصها وارتباطها بغايات معينة، ولا يصلح أن تنطبق عليها مقولة الوصفين بأن (اللغة تدرس فى ذاتها ومن أجل ذاتها).

وركز الدكتور مصطفى عبد العليم فى بحثه (الاتجاه النصى فى النحو القرآنى) على استخلاص أسس الاتجاه النصى لنحو القرآن الكريم، وأهم الموضوعات النحوية التى يعالجها هذا الاتجاه.

وانتهت الدكتور حنة عبد الحكيم فى بحثها (الجملة العربية فى الكتابات العلمية) إلى دراسة الظواهر الأسلوبية غير الفصيحة التى يكثر استعمالها نحو طول الجملة وترهلها، وتراكم الإضافات، وإقحام بعض الأدوات التى تزيد المعنى

غموضاً، وخرجت بهذه النتائج وغيرها؛ من خلال بعض النصوص التى وقفت على تحليلها.

ثم ربط الدكتور طه الجندى فى بحثه (ملاحم الاتجاه التحويلى فى الدرس العربى) بين الدرسين: العربى القديم، والتحويل المعاصر؛ فهناك كثير من نقاط الالتقاء، وذلك مثل: مفهوم السليقة اللغوية، أو الكفاية اللغوية، ومفهوم التحويل، وفكرة الأصل والفرع، ومفهوم الزيادة، والإقحام، والحذف، وكلها مواضع قدمها النحو التحويلى بصورة قريبة مما قدمها به النحو العربى.

وجاءت أبحاث المحور الثالث (دراسة النص الأدبى دراسة لغوية) فى جلسة رأسها الدكتور على أبو المكارم وعقب عليها الدكتور شعبان صلاح.

افتتحها الدكتور محمد خضير ببحثه (الظواهر النحوية فى شرح حماسة أبى تمام للشَّيْخِ)، وركز الباحث على ظواهر نحوية محددة هى: المنصوبات، والتعدد، والتوابع، والإضمار، والحذف. والإضافة؛ فيعرض ما جاء من آراء للأعلام للشَّيْخِ فى هذه الظواهر على أقوال النحاة، لمعرفة تفرد أو اتفاقه معهم.

ومحاولة الوقوف على مذهبه النحوى من خلال تلك الآراء.

وترى الدكتورة عزة أبو النجا أن تحليل النصوص الأدبية يتطلب الولوج إلى قلب النص الأدبى من الناحية اللغوية الخاصة، فبدون أن نقض مغاليت النص الدلالية، والنحوية، والصرفية، يصبح تحليله فنيا غير ممكن إن لم يكن مستحيلا. خاصة وأن مستويات التحليل الفنى نفسه تتعدد؛ فمن المستوى البلاغى اليسير، حيث المجازات المختلفة والاستعارات والكنيات، وما تضمه علوم البلاغة، إلى المستوى الأسلوبى الخالص، إلى المستوى البنىوى، وغيرها من مستويات التحليل الفنى.

ثم طوقت الدكتورة صفاء بغدادى حول التحليل اللغوى والبلاغى لسورة (الدخان) وبينت أثر ذلك فى التفسير وتخص الباحثة فى بحثها الآيات التى تتعلق بالإفناء والإعادة للخلق، فهذه الآيات مشحونة بالالفاظ التى تحوى معانى متعددة متجددة فى معناها ومبناها.

وفى جلسة رأسها الدكتور محمود فهمى حنجارى وعقب عليها الدكتور صلاح روى، استكملت الأبحاث التى تتصل بدراسة النص الأدبى دراسة لغوية،

فوقف الدكتور أحمد عفيفى على أشكال الترابط النصى ووسائله؛ فهناك الترابط الوصفى، وهو أقرب إلى ظاهر النص، ويرتبط بالدلالة النحوية التى تعنى بكيفية انتفاع المتلقى بالأنماط والتتابعات الشكلية فى استعمال المعرفة والمعنى.

وهناك الترابط المفهومى، وهو أقرب إلى تلك الروابط التضمنية، ويتصل هذا النوع بالنحو الدلالى.

أما وسائل الترابط النصى فهى (كما ذكر الباحث):

إعادة اللفظ، والتضام، والتعريف، والإحالة، والاستبدال، والحذف، والربط الوصفى.

وثنى الدكتور شكرى بركات بدراسة تطبيقية تحاول - كما يقول الباحث - تطبيق المناهج اللغوية على دراسة النص الأدبى بغرض تفحص اللغة وأثرها على الدلالة العامة والخاصة.

ويجمع البحث بين الجوانب اللغوية والجوانب النقدية التى تفسر العمل الأدبى بدلا من وصفه فقط.

ثم اعتبرت الجلسة السادسة التى رأسها الدكتور أحمد مختار عمر وعقب عليها

الدكتور أحمد كشك الصميم من المؤتمر؛ فقد وافق محورها (اللغة العربية والحاسب الآلى) عنوان المؤتمر (الفصحى والنحو فى ظل المتغيرات المعاصرة) هكذا رأى الدكتور عوض القوزى فى تعقيب له .

قرر الدكتور محمد خليل - فى أول أبحاث هذه الجلسة أن التجارب الحاسوبية التى تمت حتى الآن كشفت عن تقدم المعالجات الآلية للغة العربية عبر أجيال الحاسبات الآلية بكفاءة عالية، سواء فيما يتعلق منها بالتخزين أو ما يتعلق بالاسترجاع .

كما أن الأبحاث اللغوية الحديثة قد كشفت عن تميز اللغة العربية بجملة من الخصائص التى تجعلها أكثر قابلية للمعالجة الآلية، وإن كان هناك شىء من الصعوبات أو القصور فمرده إلى أخطاء منهجية وليس إلى اللغة نفسها .

وثنت الدكتورة فاطمة راشد الراجحي (مثلة لدولة الكويت) يبحثها (من شواهد الخلاف للجملة الاسمية ونواسخها، باستخدام الكمبيوتر).

تقول الباحثة: إن الهدف من هذا البحث هو خدمة اللغة العربية والمحافظة عليها من الاندثار والنسيان فى مقابل

التطور والتقدم فى العلوم المختلفة، وذلك باستخدام الطرق الحديثة فى التدريس (عالم الكمبيوتر والانترنت)؛ فكتب الأمهات القديمة لا يمكن الاستغناء عنها فى تدريس اللغة العربية بفروعها المختلفة .

لذا وجدت لزماً على أن أساير هذا التطور مع المحافظة على النصوص القديمة، والشواهد الشعرية والنثرية فى تدريس النحو والصرف، وذلك باستخدام الكمبيوتر والانترنت، خاصة أن كثيراً من المصادر سجلت على (دسكات) واسطوانات، حيث يمكن الاستعانة بها فى الجانب التطبيقى .

وركزت الباحثة على مناقشة الخلاف بين النحاة حول بعض شواهد الجملة الاسمية ونواسخها، والجديد فى هذا البحث أن يقوم الدارسون بعرض جزئية من المقرر باستخدام الكمبيوتر .

تقول الباحثة : وكان لهذه الخطوة أثرها الإيجابى الملموس من خلال مشاركة الطلبة فى المناقشات والحوار وإبداء الرأى، مما ساعدهم على تخطى وكسر حاجز التردد، والتجمل من المناقشة، والتخلص - أيضاً - من صعوبة النحو لدى الطلاب .

من الخصائص العامة التى تحتاز بها العربية مقارنة بغيرها من اللغات فيما يتصل بموضوع البحث.

كما يقدم البحث تصوراً لإدخال اللغة العربية الحاسوب؛ وذلك لإمكان الإفادة منه فى أغراض كثيرة - كما يرى الباحث - منها تعليم العربية بسهولة نسبية، للناطقين بها، ولغير الناطقين بها، وإمكان الإفادة من هذا التصور فى دراسة هذه اللغة، وتحليلها أو فى إعداد مواد تعليمية لآى فرع من فروعها، أو لإعداد معاجم لغوية تخدم أهدافاً مختلفة.

ثم جاء دور التوصيات التى تضمنت المحافظة على اللغة العربية واعتبارها لغة التعليم فى المدارس والجامعات.

وهنا يشترك الهدف بين هذا المؤتمر والمؤتمر السابع لجمعية تعريب العلوم الذى عقد بجامعة عين شمس منذ شهر، حيث ينادى الغيورون على العربية بضرورة تعريب العلوم.

فالتألب لا يدرس دراسة متكاملة بغير لغته فى الكليات العلمية التجريبية، ولا يدرس دراسة متكاملة بلغته فيها وإنهما نصفان لا يتكاملان.

جزى الله حاملى لواء العربية خيراً والله ولى التوفيق.

ثم ألقى الدكتور يحيى فرغل البلاوى بحثه (العربية المعاصرة ومصطلحات الحاسب فى ظل نظام الجملة فى النحو العربى)، وتتركز فكرة البحث فى البحث عن توجيه نحوى للكلمات الحاسوبية التى نستعملها فى لغتنا المعاصرة نحو: (بنات) و(بايتات) و (دوس) وغيرها؛ حيث تشغل هذه الكلمات مواقع الأركان النحوية المختلفة فى نظام الجملة، فكيف توجه.

وربط الباحث هذه الظاهرة الحديثة بموقف سيبويه من (المعرب) وكذلك الثعالبي والجو اليقى.

كما ساق الباحث شواهد من مصادر اللغة - بخاصة الشعر الجاهلى - رويت فيها الألفاظ العربية واستحقت ضبطها الإعرابى كما تقتضى مواقعها فى نظام الجملة.

ويقترح الباحث أن توجه الألفاظ الأعجمية التى نستخدمها فى لغتنا على المحل أو الموضع دون إظهار لحركات الإعراب.

ونختم الدكتور محمد حماد هذه الجلسة ببحثه (حوسبة اللغة العربية)، ويسعى الباحث - كما يقول - إلى إبراز مظاهر السهولة النسبية التى تحتاز بها اللغة العربية عندما يراد حوسبتها، وتنشأ هذه السهولة

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدي

دراسة البعد الاجتماعي والثقافي

في رواية «المكان» لأنى بارنو

* د. أمل محمد الأنور

إن هذا البحث يتناول بالدراسة رواية «المكان» لأنى بارنو التي نشرت في باريس عام ١٩٨٤ والحائزة على جائزة رونودوت الأدبية في نفس العام. يبدأ البحث بطرح عدة تساؤلات حول ما يميز هذه الرواية.

أولاً : من حيث إمكانية تصنيفها الأدبي، هل هي رواية بمعناها المعروف؟ أم هي سرد أدبي مباشر خال من أهم القواعد المألوفة للرواية من حيث الخيال والأحداث والأشخاص الخ.

ثانياً: من حيث كونها سيرة ذاتية. هل هي سيرة ذاتية للكاتبة أم قصة حياة أيها، هذا العامل البسيط المحدود الثقافة والتعليم وهل تنطبق على هذا العمل قواعد السيرة الذاتية المعتادة؟.

الثالث: ما يخص الأسلوب الذي لجأت إليه الكاتبة لتعبر بصدق عن الأبعاد الاجتماعية والنفسية والمتغيرات التي صاحبت تطورها الثقافي في ظل أسرة شعبية بسيطة. هذا الأسلوب الذي نلاحظه مباشراً سهلاً خالياً من التراكيب الجمالية أو الصور الخيالية. أسلوب أقرب للواقعية الشديدة التي اتسمت بها هذه الرواية - إن جاز التعبير - واقعية أخلصت للواقع أكثر من الأفكار، وتأملت التفاصيل المتناثرة هنا وهناك، والأحداث العابرة أكثر ما اهتمت بالأحداث وبناء الشخصيات. فهي في الواقع صور مقتطفات من الحياة اليومية للناس البسطاء اللذين يواجهون الظلم الاجتماعي أو ظروف الحياة المعقدة.

من خلال هذه التساؤلات قدم البحث دراسة اجتماعية لهذا العمل من حيث: * دراسة الأبعاد الاجتماعية والثقافية للطبقة الشعبية في فرنسا في بداية النصف الثاني من القرن العشرين.

* تأثير اللغة كعامل أساسي في تحديد المستوى الاجتماعي والثقافي. * الأزدواجية بين الواقع الشديد التي لجأت إليها الكاتبة في الوصف الموضوعي للمظاهر الاجتماعية، والمتغيرات التي صاحبتها، وبين الذاتية التي تهدف إليها بعرض هذه التجربة الشخصية.

* قضية التمزق الاجتماعي داخل الأسرة عندما يتطور أحد الأبناء علمياً وثقافياً واجتماعياً ويبدأ لديه الشعور بالاغتراب وعدم التواصل مع أسرته الشعبية البسيطة. بعد وفاة والدها بدأت الكاتبة مؤلفة هذا العمل في كتابة «المكان» الذي رأت أنه يحدد «مكان» أيها سواء أكان هذا المكان يمثل بعداً مادياً ملموساً أو معنى مجرداً محسوساً.

* مدرس بقسم اللغة الفرنسية - كلية الآداب - جامعة المنصورة.

Bibliographie

Œuvres d'Annie Ernaux :

Les Armoires Vides , Folio , 1974

La Place , Folio , 1984

Une Femme , Folio , 1988

La Honte, Folio , 1993

Ouvrage consacré à Annie Ernaux :

Récatala, Denis : Domaines Français ,étude sur Annie Ernaux, Rocher, 1992.

Ouvrages Généraux :

Bourdieu, Pierre : Questions de la Sociologie, Paris, Minuit 1980

Cardinal, Marie : Une Vie pour deux, Paris, Grasset, 1978

Didier, Béatrice, L'écriture Femme, Paris P.U.F. 1981

Lejeune, Philippe :

Le Pacte Autobiographique, Paris, Seuil, 1975

Tadier, Jean Yves : La Critique Littéraire au XXème siècle, Pocket.

Zérafra, Michel : Roman et société, Paris, PUF, 1971.

Itinéraires Littéraires XXème siècle, Tome II, depuis 1950, Hatier

Périodiques :

Altounian, Janine : L'enseignement des lettres et la lettre morte (une lecture de *La Place* d'Annie Ernaux) Articles des cahiers de l'université de Besançon, 1987.

Day , Lorraine : Annie Ernaux, Université de Galasgow, French publications, 1990

Garaud, Christian : «Annie Ernaux, Registres de vie, Registres de langue » Article, French Review 1995 ,no 213 .

Lokoy, Gro : « L'œuvre d'Annie Ernaux, une histoire, plusieurs visions », Institut d'études romanes de l'université de Bergen Norvège, Novembre, 1992.

Prévost, Claude : « Annie Ernaux ou la conquête de la monodie », Article, Nouveaux Territoires Romanesques, 1990.

Savéan, Marie France : Commentaire sur l'œuvre d'Annie Ernaux, Nouveaux territoires romanesques 1992 .

Tondeur, Claire-Lise : L'exil Intérieur , French Review, Etudes Littéraires, Mars 1989.

Le moi comme miroir d'autrui et vice-versa, telle semble être la dialectique de l'auteur dans *La Place*. La relation père-fille s'est élargie pour englober le milieu socio-culturel de son enfance et de son adolescence. Se retrouvant dans les autres, ceux qui lui rappellent son milieu social d'origine, l'auteur essaye d'échapper de son exil intérieur, de vaincre la solitude.

Le style net et clair affirme l'honnêteté de l'écrivain vis à vis du monde de son enfance. Mais surtout ce langage, qui assure une certaine sécurité entre le peuple et les intellectuels, restaure ainsi la satisfaction de son auteur.

Conclusion

Annie Ernaux décidant d'abandonner les normes conventionnelles de l'autobiographie, trouve sa voix et sa voie dans *La Place*. Sans pouvoir « éteindre » son douloureux passé, elle tient son père à « sa place » et atteint « une place » dans le domaine intellectuel et littéraire de son temps. Elle a su prendre ses distances avec ses souvenirs traumatisants, maniant son objectivité et son écriture se faisant constamment la plus neutre possible.

Pratiquant toujours la technique du fragment, elle élargit dans *La Place* les observations de la vie quotidienne comme une méthode pour réactiver la mémoire et pour faire resurgir la figure du père. Des brefs alinéas évoquent le passé, entrecoupés de méditations ou d'interventions sur le présent de l'écrivain.

L'exil dont souffre Annie Ernaux n'est pas limité à la sphère sociale. Elle se sent tout aussi exilée parmi les écrivains français. Elle se définit avant tout comme auteur mais elle insiste qu'elle ne fait partie d'aucun milieu littéraire spécifique. A la question posée par La Quinzaine littéraire (mai 1989) sur son projet d'écrivain, Annie Ernaux répond ainsi :

« Je ne veux pas faire du roman, traditionnel ou nouveau (...) Ce que j'ai toujours plus ou moins demandé à la littérature, c'est qu'elle m'explique la vie, qu'elle lui donne un sens, plein de sens (...).

Je m'intéresse à la philosophie, plus encore à la sociologie, aux sciences humaines en général, et ma préférence, en littérature, va aux écrivains qui me donnent le sentiment que leur démarche littéraire est aussi « action » sur le monde, témoignage, mise en question du réel »¹.

C'est donc difficile de classer *La Place* dans une catégorie littéraire précise, sauf si on s'en tient au terme vague de « récit ». En un sens, c'est une biographie du père, mais la volonté de reconstituer l'itinéraire psychologique du personnage principal fait défaut. Certainement, ce n'est pas un roman mais c'est pourtant une œuvre littéraire. On y trouve plusieurs points de rencontre avec l'autobiographie mais il y a deux héros au lieu d'un seul. Un plan et un rythme qui ne sont pas ceux de l'évocation du passé. L'auteur même n'emploie nulle part le mot « autobiographie » peut-être pour cacher aux lecteurs et à elle-même qu'elle a besoin d'écrire pour retrouver sa stabilité psychique.

Tout au long de notre étude nous avons remarqué que l'ethnocentrisme de classe, que ce soit celui du prolétariat ou de la bourgeoisie, fascine Annie Ernaux. Par une observation directe et continue des comportements humains qu'elle relate, elle cherche à faire une enquête concernant les divers plans : social, linguistique et culturel en même temps.

¹ La Quinzaine Littéraire, Mai 1989

En se mettant à « *La Place* » de ce père avec lequel elle n'arrivait plus à communiquer, la narratrice comprend qu'il est d'abord lui même victime d'un enchaînement inexorable.

Psychologiquement, elle essaye de se racheter, de dépasser les jugements de sa jeunesse. Certes, elle avait bien aimé avoir d'autres parents, plus valorisants, mais eux-mêmes, n'auraient-ils pas peut-être « préféré avoir une autre fille ? »¹. Elle a pu distinguer entre leurs désirs de promotion sociale, de leur fierté de ses succès scolaires et leur droit d'avoir une fille avec laquelle on puisse communiquer.

Annie Ernaux comprend donc la souffrance d'un père qui « n'osait plus me raconter des histoires de son enfance ».... Qui s'énervait de la voir « manger sans parler... Je ne riais jamais à la maison. Je faisais de l'ironie »² et qui avait peut-être le désir « qu'elle n'y arrive pas ».

La Place devient une sorte de réhabilitation d'un mode de vie considéré comme inférieur. La narratrice tente de trouver des circonstances atténuantes à ses parents et même une certaine dignité.

Quand elle retrace l'enfance de son père, elle découvre qu'il était lui aussi victime de la misère. Il part dans la vie avec « des handicaps inimaginables »³ : pauvreté, ignorance, un père violent, analphabète qui « refuse de le nourrir à rien faire ». Elle découvre alors à quel point la pauvreté et l'inculture sont de terribles amplificateurs de traits de caractères personnels.

Manquant à la fois de formation et d'argent, il lui était difficile de franchir plus d'étapes de la réussite sociale qu'il ne l'a fait. Il a pourtant accompli socialement un trajet remarquable : fils de paysan, vacher, le voilà propriétaire d'un commerce et il a pu avoir une fille qui a poursuivi l'évolution et a mené la famille à un monde d'écrivains.

Pour Annie Ernaux, reconstituer la chaîne du destin de ses parents, c'est une tentative de réconciliation dans la mesure où l'auteur reconnaît à ses parents des qualités personnelles, et admet qu'ils n'avaient guère de responsabilité dans le drame de son enfance, privés de la liberté d'action. Elle n'a pas à regretter sa propre évolution qu'elle juge inévitable. Par fidélité à leur espoir, elle prolonge leur évolution sociale : « rester proche d'eux tout en étant mieux qu'eux ».⁴

¹ ibid., P.82

² *La Place* P 79

³ Entretien avec Savean, cité dans « Commentaire Littéraire de *La Place* et *Une Femme* », Folio, 1994.

⁴ *La Place* P.111

adolescente nouvelle accepte facilement les jugements du nouveau milieu vis à vis de ses parents .Sans se rendre compte, sans peut-être le vouloir elle s'est mise à les mépriser en souffrant car ils ont tout fait pour elle, par conséquent elle a honte de son attitude « Personne ne pense mal de son père ou de sa mère.....il n'y a que moi »¹.

La déchirure sociale se transforme progressivement en incompatibilité culturelle et linguistique .

Assurés de leur infériorité sur le plan social ou linguistique ,les parents de la narratrice mettent en doute leur valeur morale . Ils avaient une représentation idéale du monde intellectuel ou bourgeois. Comme les esclaves ,ils admettent leur condition inférieure sans protestation .

Emigrant vers une classe longtemps espérée ,voici enfin la narratrice reçue dans ce milieu d'élite (à la fois par son poste de professeur et par son mariage bourgeois) .Eblouie par la belle éducation, le respect des convenances, confuse d'être mieux traitée qu'elle ne le mérite , il lui faudra plusieurs années pour s'apercevoir que la bourgeoisie n'est qu'un masque élégant ;sous l'apparence culturelle se cache la même médiocrité humaine qu'affiche le monde ouvrier.

L'ampleur de la déception est proportionnelle aux espérances investies. La narratrice croyait accéder à une humanité supérieure, elle a cédé à toutes les exigences bourgeoises et c'est bien ce qui lui fait honte « je me suis pliée au désir du monde où je vis, qui s'efforce de vous faire oublier les souvenirs du monde d'en bas »². Ainsi l'enfant du peuple constate que « Maintenant je suis vraiment une bourgeoise »³. Mais est-ce qu'elle est tout à fait conforme au modèle ? Est-ce qu'elle a pu oublier les manières, les idées et les goûts du peuple ?

Ainsi l'œuvre rétablit la vérité .Annie Ernaux qui paraît satisfaire un rêve parental et personnel ,se sent au contraire profondément coupable et considère ce changement comme l'ultime trahison de son milieu social.

Annie Ernaux adopte dans *La Place* une objectivité lucide sur le monde populaire que sur le monde bourgeois-ce qui lui a permis de réviser un certain nombre des préjugés de sa jeunesse sans renier son désir ardent d'élévation sociale .

Emigrant à la bourgeoisie ,l'auteur de *La Place* n'y trouve pas l'épanouissement espérée ;elle revendique sa différence et ses origines au lieu de les masquer.

¹ Les Armoires Vides ,op. cit. P .93

² *La Place* op. cit. P.73

³ *ibid.* P.23

jolie maîtresse de maison ... Ils appellent leurs enfants « mes chéries » avec une infinie douceur et les enfants répondent « merci »¹.

Ce portrait de la famille bourgeoise, famille modèle, la narratrice n'en connaît que son contraire : enfant unique, vivant dans l'arrière boutique du café-épicerie, une vie quotidienne modeste, pleine de disputes et d'injures. Parents et clients grossiers qui crient sans cesse.

Comme l'explique Freud, la narratrice cherche à s'inventer « un roman familial ». Par l'écriture elle va se mettre à rédiger des histoires. Ce qui la fascine en premier lieu ce sont les mots, elle veut les attraper, les utiliser dans son écriture. Des mots qu'elle admire mais qui ne reflètent pas sa réalité. Elle est éprise par un vocabulaire et un style élégant, une terminologie plus spécialisée comme : « robes d'organdi » « gants de filoselle » « écharpes mousseuses » elle ignorait jusque là l'existence réelle de tous les domaines qui brillent.

La narratrice a fait la découverte de « l'exil intérieur » sur les bancs de l'école. Devenue jeune, l'expérience se renforce d'une manière irréversible. Un dépaysement culturel va marquer profondément l'auteur. Un complexe d'infériorité et la déchirure qu'Annie Ernaux nomme « exil intérieur » sont des éléments fondamentaux pour saisir son œuvre. C'est le moteur de son écriture, car il s'agit d'échapper à l'exil en devenant le scripteur du parcours socio-linguistique. La conquête de son identité perdue entre les deux mondes contradictoires où elle a vécu représente un traumatisme qui devient la source de toute son œuvre ancrée dans l'autobiographie. Dans un entretien avec Claire Lise Tondeur Annie Ernaux expliquait longuement :

« C'est à l'école que s'est arrivé. Il y a un rapport entre la langue et ce que l'on vit. C'est la langue qui est notre rapport au monde, pas seulement les signifiants mais aussi les signifiés. Dans le système hiérarchisé la langue que j'employais reflétait une infériorité sociale. Il y a ce sentiment de mal parler. Le sujet des conversations est différent, gestes et langage sont différents parce que globalement les deux mondes diffèrent. C'est la position très inconfortable d'être entre deux chaises. Mon regard restera différent. Je suis exilée de mon propre milieu. Jamais je ne me départirai de cela. J'ai le regard fait par cet exil intérieur »².

Le problème central de *La Place* c'est cette gouffre sociale dans le cadre de la famille. Des parents appartenant à un milieu ouvrier puis devenant petits commerçants d'une part, et d'autre part la fille qu'ils ont encouragée à devenir « autre » est devenue une intellectuelle. La communication s'avère pratiquement difficile puis impossible : cette

¹ Armoires vides op. cit. p. 33.

² Entretien avec Claire -Lise Tondeur, *French Review*, p. 38

lycée ,du lycée à la faculté et, en parallèle, de la commune rurale au chef-lieu de Canton, puis à la banlieue urbaine, et enfin au campus universitaire, se double d'une irrésistible montée d'angoisse due à la pauvreté de l'expérience vis à vis de celle des nouveaux camarades et à l'incompréhension croissante entre l'étudiante et sa famille prolétaire »¹ est presque la même que celle vécue par Annie .

L'auteur a certes profité également du livre de Richard Hoggard La Culture du Pauvre ,écrit et publié en 1957.Ce livre comme elle l'avoue l'a fortement touchée .Comme son inspirateur, Annie Ernaux n'a point négligé ni habitat, ni décors, tout ce qui marque le rythme de la vie quotidienne. Réalité et rêve, réalité et souhait, réalité et négation, réalité et néant parcourent le cerveau de la jeune fille.

L'enfant découvre graduellement cette déchéance, par réaction, elle se met à créer une famille standard, image négative de la sienne. Elle s'invente une mère :femme de salon qui ne travaille pas, qui ne crie jamais, qui a du goût et n'est pas vulgaire ,un père qui ne fait pas le ménage ou la cuisine mais au contraire fait figure d'autorité, une famille qui vit dans une maison et non dans l'épicerie-café avec juste une chambre. C'est à travers ses rêves que sa décision définitive paraît : le rejet moral de ce monde parental intime et pourtant étranger. La seconde décision est de prouver sa supériorité innée en devenant la meilleure élève et en maintenant son niveau jusqu'au bout de la scolarité. Puisqu'elle n'arrive pas à échapper à l'infériorité sociale elle va prendre sa revanche en devenant une élève modèle, passionnée pour les livres que la maman était toujours prête à les lui acheter.

Grâce à la lecture, l'auteur de La Place est parvenu à compenser la dépossession culturelle familiale . Elle accède à un nouveau langage mais qu'elle ne pourra s'approprier que par l'écriture. Elle explique cela clairement dans Les Armoires Vides :«Je les aime les mots des livres, je les apprends tous (...) je n'employais mes nouveaux mots que pour écrire, je leurs restituais leur seule forme possible pour moi. Dans la bouche, je n'y arrivais pas »² .

Cette langue donne à l'enfant accès à un monde nouveau, extraordinaire, un monde bourgeois merveilleux. Elle rencontre la famille bourgeoise idéale qu'elle décrit dans Les Armoires Vides :
«beaux enfants polis (...) vaste maison avec vestibule, salon, salle de bain, vie harmonieuse, toilette du soir, gong du dîner, père dans les affaires, mère

¹ Paul Molinari, article « De la ferme à l'usine », cité par Claude Prévost.

² Les Armoires Vides, op. cit. P.77

Cette honte est communicative ,même si Annie Ernaux nous la présente sous un aspect atténué . Elle pourrait réciter ce quatrain d'Aragon, extrait du Roman inachevé :

*La honte d'un costume ou d'un mot de travers. T'en souviens-tu ?
Les autres demeuraient entre eux. Ça te faisait tout misérable
Tu comprenais bien que pour eux tu n'étais guère montrable
Même aujourd'hui d'y penser ça me tue.*

Nous sommes au cœur d'un drame où le sentiment d'insuffisance occupe une place prépondérante. On découvre la crainte de n'être pas à la hauteur de sa fonction soit paternelle soit sociale.

A l'école ,la petite découvre l'humiliation répétée de ne pas appartenir à la bourgeoisie comme ses camarades. C'est son ignorance totale des mille et une coutumes que toutes les autres élèves connaissent qui trahit jour après jour son origine sociale. La maîtresse s'étonne par exemple qu'elle ne sache pas qu'il faut toujours frapper avant d'entrer !!

Se comparant constamment à ses camarades, elle se sent « lourde ». Elle envie les autres filles « j'aurais voulu être Jeanne et après, des quantités d'autres, qui me montraient leur supériorité en me méprisant »¹. Pour la narratrice, c'est la déchéance, elle passe du statut de l'enfant roi à celui de déviant social . « La petite reine de l'épicerie-café, ici c'était zéro »²

Acquérir les éléments de la bonne conduite sera une tâche difficile et cela durera de longues années. . Si l'enfant élevé dans un milieu bourgeois apprend facilement et automatiquement le savoir vivre et l'étiquette sans y penser ,ceci s'avère si pénible pour l'enfant du peuple c'est qu'il ne s'agit pas simplement d'apprendre, il faut tout d'abord désapprendre le comportement suivi auparavant pour le remplacer par la conduite désirable.

Dans le cas d'Annie Ernaux ,elle compense ce manque ,son ignorance sociale en devenant la meilleure élève. Car ce n'est que par l'étude qu'elle va déguiser son milieu natif .Pour retrouver une supériorité, pour se venger des humiliations, elle entre de plus en plus dans le jeu scolaire ,dans ce milieu qui la rejetait .Plus elle avance dans ses études, plus elle se rend compte de tout ce qui la sépare du monde parental et paternel D'année en année ,le fossé s'est élargi irrémédiablement ,en quittant son monde mentalement et tout en restant physiquement attachée à sa famille.

L'étude faite par Molinari prouvait que :« Pour les enfants issus des milieux ouvriers et paysans, le passage de l'école au collège, du collège au

¹ Armoires Vides, op. cit. P ;58

² ibid. P.59

lire pour qu'elle soit « autre », meilleure, mais pour la poursuite des études à l'université, l'auteur note : « ni inquiétude, ni jubilation, il a pris son parti de me voir mener cette vie bizarre, irréelle : avoir plus de vingt ans, toujours dans les bancs de l'école ».¹

Paradoxe et ironie, le désir du père d'avoir une fille différente, bien cultivée a provoqué une désunion : il se sent désapprouvé. Le progrès réalisé par la fille l'a conduit à un état de spectateur, leurs conversations se sont épuisées. Leurs relations proches de l'insignifiance proviennent de la distance culturelle qui les désassemble. Conscient de ne pouvoir dès lors instaurer un dialogue, il se soustrait et s'invite au silence. Le papa souffrait toujours d'une surveillance prudente sur ses paroles, ses actions, en prenant garde à toutes les circonstances. C'est un homme qui se défie du langage. Deux choses le dérangent : le mode d'expression archaïque de ses origines et un mode d'expression soumis à des critères intellectuels. Il circule entre deux refus : l'origine et l'original.

Annie Ernaux nous dit qu'il se sent « déplacé, confronté à un monde qui se dérobe car composé de signes insaisissables, il rentre en lui-même et devient elliptique. ».² Le sentiment de ne pas pouvoir tenir son rang, ne pas correspondre à l'image du rôle qu'il implique, cette honte, donc tiendra le père dans un remords qu'on ne saurait repousser. Cette honte liée à la conception du manque l'empêche de jouir totalement de sa toute relative réussite. Sa honte est aggravée par le fait qu'elle s'offre au regard d'un juge qui n'est autre que sa fille.

Dans des situations concrètes, le père pouvait constater ses défaillances, les déplorer quand elles se manifestent et « afficher sa fierté lorsqu'il est parvenu à les estomper » en répétant à sa fille : « je ne t'ai jamais fait honte »³

Il est victime d'un manque dont il ne peut s'échapper et qui découle de sa situation première, quand fils de paysan il fut trop tôt enlevé à l'école qu'il considère toujours avec respect et comme « institution étrangère ». C'est précisément de cette étrangeté qu'il souffre. Christian Garaud expliquait cette honte du père : « Sans ressources alors, c'est-à-dire sans arrières assurés, il est le jouet de l'immédiateté. Si dans son domaine il gouverne à sa guise un peuple misérable que par ailleurs il sert, hors de celui-ci on le voit démuné. La honte est suscitée par le fait de décevoir et de se décevoir, de n'être pas à la hauteur de ses espérances ».⁴

¹ *La Place*, op. cit. P.91

² Entretien avec Gro Lokoy, *Panorama d'aujourd'hui*, juillet, 1988

³ *La Place*, op. cit. P.88

⁴ Christian Garaud, *French Review*, Mai 1994, Registre de vie dans *La Place*.

sociologique (comme les photos). Elle déclare utiliser l'italique par fidélité « Non pour indiquer un double sens au lecteur »¹..

Le noyau même du drame familial était ce langage populaire qui doit être analysé comme répondant à un objectif sociologique totalement dépourvu de moquerie, alors que précisément l'adolescente ne se privait pas d'annoncer à son père que « se parterrer » n'existait pas. Et nous pouvons citer quelques autres exemples :

« elle lui faisait la guerre », « On vivait au bon air » « tout ce que j'aimais me semble péquenot », « je lisais la vraie littérature », « Ne pas être cucul », « le médecin ou quelqu'un de haut placé », « la gosse n'est privée de rien », « il ne faut pas péter plus haut qu'on l'a », « quart moins d'onze heures ». Tout au long de l'œuvre nous pouvons relever ces expressions populaires mises en italique, c'est une façon de la narratrice de prendre ses distances avec le monde décrit, alors que la narration se maintient dans les normes du beau langage. On peut dire que l'absence du dialogue véritable dans *La Place* montre le refus de la narratrice de nous faire entendre les expressions de ses parents.

S'il y a étude sociologique des problèmes linguistiques dans *La Place* c'est uniquement dans les situations où il fallait entretenir un dialogue avec « les gens qui parlent bien ». Le père préfère se taire puisqu'il redoute le mot de travers. Parfois il se torturait pour comprendre une expression ou une phrase. Il a toujours senti cette honte linguistique devant sa fille qui corrigeait ses erreurs de langue. Il évitait de communiquer avec elle ; il lui a toujours paru impossible que l'on puisse parler « bien » naturellement. « Il a toujours parlé avec précaution, peur indicible du mot de travers »² il refusait d'employer un vocabulaire qui n'est pas le sien.

L'expérience universitaire était inconnue dans la famille des parents dont la généalogie scolaire est marquée par l'absence de diplômes. Dans un article intitulé « De la ferme à l'usine, de l'usine à la fac » Jean Paul Molinari explique la question de l'accès à l'université des enfants de familles ouvrières : « C'est une expérience très importante, expérience d'une dualité culturelle dans le meilleur des cas, dans le pire, celle d'une errance entre deux mondes, une désorientation qu'il assimile à une schizophrénie sociologique »³.

Pour le père de la narratrice, une vie plongée dans l'étude est vraiment étrange, même irréelle, incompatible avec la réalité quotidienne. Dans *La Place* le père a commencé par encourager sa fille à apprendre, à

¹ ibid. P.46

² *La Place* op.cit P.63

³ Claude Prévost, *Nouveaux Territoires Françaises*, 1996

L'incompatibilité socioculturelle se manifeste avant tout à travers une différence langagière. La langue des parents est jugée erronée, alors que celle de l'école est le reflet de la culture. La langue d'origine doit-être évacuée en faveur de celle de la classe dominante. Ce phénomène est expliqué par Marina Yaguello dans son essai socio-linguistique Les Mots Et Les Femmes :

« Un peu partout dans le monde ,des langues sont menacées, du fait de situations de bilinguisme ou de plurilinguisme avec domination d'une langue et hiérarchisation sociale fondée sur la maîtrise de la langue dominante »¹

Depuis son entrée à l'école ,Annie Ernaux est déchirée entre deux langages :langue maternelle et langue d'adoption . Dans Les Armoires Vides elle dit : «Je porte en moi deux langages »² et dans *La Place* elle affirme que « Tout ce qui touche au langage est dans mon souvenir motif de rancœur et de chicanes douloureuses, bien plus que l'argent »³

La langue que lui a transmis ses parents est extrêmement concrète, presque dépourvue de mots abstraits ;elle possède sa propre syntaxe ,elle touche le réel d'une façon plus direct, plus physique, plus vulgaire. La seconde langue ,celle de l'école, de la communauté qu'elle a adoptée, l'auteur l'a considérée dès le début comme un moyen d'ascension sociale . Ce langage qu'elle a appris en classe, qu'elle nomme « le français correct »est une langue plus riche, capable d'exprimer les expériences les plus larges .

Annie Ernaux présente la culture de ce monde populaire, elle analyse ce complexe d'infériorité linguistique . Son père n'a pu se débarrasser d'un langage qui est en réalité le fruit de l'immersion culturelle .Le langage reflétait la culture des gens . Pareil à Proust, elle évoque longuement le parler populaire : « S'il relevait avec ravissement les incorrections et les mots anciens de Françoise .Seule l'esthétique lui importe parce que Françoise est sa bonne et non sa mère .Que lui même n'a jamais senti ces tournures lui venir aux lèvres spontanément »⁴. Annie Ernaux refuse donc d'assumer un certain nombre d'expressions familières ou locales, parcequ'elles ont cessé d'être les siennes .Mais elle ne les élimine pas complètement puisque ces mots et ces phrases disent « la couleur du monde où vécut(son) père » .Alors elle a mis en italique ces locutions servant à la couleur locale, et elles deviennent un élément de la description

¹ Marina Yaguello, Les mots et les femmes, Grasset,P.41

² A.Ernaux,Les Armoires Vides, Folio,1974,P.72

³ *La Place*, Op.cit, P.64

⁴ *La Place*, Op. cit. P.61

faire l'inverse, elle devait oublier son milieu d'origine où tout est mauvais, tout est ridicule, elle devait donc être rééduquer : « L'univers pour moi s'est retourné »¹

Pour les familles populaires, il est certainement difficile de rectifier les mauvaises habitudes linguistiques ou sociales. Une contrainte que les familles bourgeoises ne connaissent pas.

L'adolescente s'efforçait de surveiller les paroles, les expressions, les tournures, même la prononciation de la langue maternelle devait être rectifiée. Rien n'est spontané, tout devient artificiel, elle se rend compte qu'elle a besoin d'un système de mots nouveaux pour passer de son monde et entrer dans un autre beaucoup plus élégant et plus civilisé. Une sorte d'émigration au niveau des comportements, du langage, du bagage culturel.

Annie Ernaux souligne la gravité de la situation où elle se trouvait toujours obligée de se cultiver rapidement ; elle se jette vers la « vraie littérature » recopie les citations des grands écrivains. Elle s'efforçait d'imiter les autres plutôt que de se former un goût personnel.

Pour les classes populaires, se révolter n'a qu'une seule signification, refuser la pauvreté ; et qu'une seule forme : travailler pour gagner plus d'argent et devenir aussi bien que les autres.

La fille avait le désir de gommer en soi les traces de sa famille, de son milieu. Elle avait honte de la manière brusque qu'utilisent ses parents. Elle est amenée à les juger en fonction des normes bourgeoises. Elle souffrait toujours du complexe d'infériorité qui gâchait le plaisir d'inviter des amis ou de recevoir les visites que sa mère accomplissait à l'école.

Elle évitait tout contact entre ses parents et leur monde ; c'est une certitude, elle sentait qu'ils ne sont pas présentables « Quand j'ai commencé à fréquenter la petite bourgeoisie, on me demandait d'abord mes goûts, le jazz ou la musique classique, Tati ou René Clair, cela suffisait à me faire comprendre que j'étais passée dans un autre monde »²

C'est le langage qui formalise les êtres, les singularise et les distingue, les isole aussi les uns des autres. Avec *La Place* cette faculté linguistique de la narratrice renforce le gouffre car en adoptant la langue d'une autre classe, elle se coupe de ses racines familiales et la communication reste « suspendue »

Denis Récatala expliquait « Annie Ernaux dit la séparation et l'éloignement soutenus par le parler de deux langues, conséquence de son « élévation ». Son livre est aussi un essai de réparation, une tentative de récupération, de compréhension enfin »³

La Place Op.cit P 79

La Place op.cit P.66

³ Denis Récatala. Domaines Français. Rocher P 74

elle est issue et celui de l'enfant, qui ne connaissant encore rien d'autre, le considérait comme un paradis terrestre.

L'enfant dans son innocence sait apprécier le monde de ses parents et en a été même fier un jour. *La Place* préférée c'est l'épicerie tenue par la mère et le café où règne le père ; c'est là que l'enfant passe toutes ses journées. La petite fille, fascinée par les clients qu'elle observe attentivement et qu'elle essaye d'imiter, le plaisir de manger, de jouer, elle ne voulait pas quitter ce cadre. Elle considère père et mère comme des êtres supérieurs, riches, puisqu'elle les voit chaque jour compter les billets avant de les mettre dans la caisse ils sont puissants, libres, plus intelligents « que les clients ».

Le monde que connaît l'enfant est étroit, il ne dépasse pas cette banlieue populaire d'une petite ville de province ; mais la petite n'a aucune idée de ce qui se passe ailleurs et cela contribue à son sentiment de supériorité par rapport aux camarades du quartier.

La « place » qui a peut-être chassé la narratrice du paradis de l'enfance, c'est l'école. Le contact avec le milieu scolaire a fait éclater cet angoissant problème très courant dans les classes populaires : la grande fossé existant entre le milieu où on vit et le monde de la culture, de l'apprentissage. Dans le livre d'Annie Ernaux, elle avoue que le dilemme aboutissait toujours à une ingratitude envers tout genre de tendresse familiale.

Dans son livre intitulé *Une vie pour deux* Marie Cardinal explique que l'éducation publique en France était divisée d'après l'ordre social, il y avait une conception double de l'enseignement : « Les écoles primaires et l'apprentissage de différents métiers, voilà l'éducation de la classe ouvrière ; les écoles centrales et spéciales, voilà celle de la classe savante »¹. Cela a changé avec le programme de la III^{ème} République qui proposa une école centralisée et autoritaire qui traiterait tous les enfants d'une manière égale, sans tenir compte de leur niveau social, pour en faire des citoyens qui partageraient la même langue et les mêmes conditions historiques et culturelles.

Voilà pourquoi, au contact des autres camarades, du corps enseignant ; et grâce à la lecture, l'enfant commençait à apprendre que sa famille n'est pas le standard, qu'au contraire elle appartenait à « un milieu défavorisé dont la première tare est le mal parler »²

L'école a joué un rôle primordiale dans la vie de l'adolescente. Un lieu où elle commence à apprendre un langage correct qui nourrissait au fur et à mesure les conflits familiaux. D'après ce qu'elle apprenait elle devait

¹ Marie Cardinal, *Une Vie pour deux*, Grasset, Paris, 1978, P.61

² Entretien avec A. Ernaux, *Le Monde*, Février, 1985

L'auteur de *La Place* essaye d'expliquer que si elle a été scolarisée ceci faisait part d'un projet de la famille, l'ascension intellectuelle se faisait surtout par l'intermédiaire du sexe féminin. Autrefois, sa grand-mère paternelle, contrairement à son mari « avait appris à l'école des sœurs » à lire et à écrire. Malgré son extrême pauvreté elle avait de la distinction. Sa mère elle même fait preuve d'une constante volonté de réussite sociale : entrée comme ouvrière à la corderie d'Yvetot, elle se sent fière par rapport aux filles de la campagne. Mariée, elle rêve d'un commerce. Elle tente d'améliorer son langage en rencontrant des gens d'un milieu plus élevé. Alors elle a essayé de réaliser ses désirs et ses ambitions à travers l'apprentissage de sa fille « S'élever, c'était d'abord apprendre » Pour le père de la narratrice, qui a été retiré de l'école à douze ans (pour aider aux travaux agricoles), lui aussi, a voulu sortir de sa condition paysanne en devenant ouvrier. Mais il n'a pas la volonté de « s'élever » du point de vue social, il préfère rester à « sa place ». Mais s'il se résigne, c'est dans l'espoir que sa fille serait mieux placée que lui. Il respecte son école et applaudit ses résultats « peut-être sa plus grande fierté que j'appartienne au monde qui l'avait dédaigné »¹

Il existe ainsi un problème majeur, celui des enfants et des adolescents qui fréquentent les écoles du « bourg » de la ville comme Le grand Meaulnes. Si l'enfant est doué pour les études, il a toujours l'impression qu'il trahit sa classe sociale en se fondant dans un monde beaucoup plus cultivé ; il n'y a peut-être jamais d'équilibre entre les deux mondes. Ainsi, la culpabilité est bien là, et par conséquent il y a ce déchirement inévitable.

Par contre, l'enfance dans les familles prolétaires est presque un paradis naturel où règne la liberté totale. La fillette dans *La Place* vit dans l'abondance alimentaire, elle peut faire tout ce qu'elle veut « voler » des bonbons, du sucre de l'épicerie de son père. Elle ressemble à un petit animal qu'on ne cherche pas à dresser. Cette liberté absolue est un de leurs traits dominants.

L'enfant dans l'univers ernausien n'est pas obligé de jouer un rôle social quelconque. Il n'a pas ce projet de vie imposé par les parents. Alors qu'un enfant bourgeois à cet âge est éduqué tout à fait autrement, il doit pratiquer toute sorte de bonnes manières. Il est toujours surveillé, les bonnes règles imposées ou admises par sa classe le poursuivent éternellement.

Dans l'œuvre d'Annie Ernaux on sent que la description du cadre de son enfance est toujours présentée d'après un double point de vue, celui de l'adolescente ou l'adulte qui s'est mise à mépriser ce monde populaire dont

¹ *La Place* P.112

envieux : « jamais de visite, même à un malade en clinique sans être invité »¹

Le rituel domine tout genre de comportement populaire .La mort du père donne à la narratrice l'occasion pour préciser les différences entre les milieux sociaux. Dans une classe bourgeoise le silence est exigé tandis que dans un monde populaire il est nécessaire de commenter l'événement « Se taire passerait pour une marque d'indifférence ».D'après le code populaire il faut offrir un solide repas puisque « il aurait été indélicat de renvoyer le ventre vide les gens qui vous font l'honneur d'assister aux obsèques »²

Dans les familles ouvrières ou rurales des années cinquante, l'hôpital fait peur, en partie parcequ'il coûte cher, en partie parcequ'on craint d'y mourir loin des siens . On ne pense jamais à consulter le médecin , la grand-mère malade demande qu'on la conduise « aux saints » ,elle souffrait des rhumatismes aux mains et aux jambes : « Pour guérir ,elle allait voir Saint Riquier, Saint Guillaume du Désert, frottait la statue avec un linge qu'elle s'appliquait sur les parties malades »³

Dans *La Place* nous remarquons l'ambition sociale des parents. Ils essayaient de conquérir une place honorable dans la société, ils cherchaient à éviter le mépris des autres , à tenir un rang plus respectable. Ils ont appris à économiser l'argent d'abord pour commencer le commerce puis pour l'éducation de leur fille, ensuite cela devient un principe, ils se sont habitués à économiser. Ils ne savent pas dépenser ,le luxe ne leur représente aucun intérêt .La fréquentation d'une bibliothèque, d'un théâtre, d'un cinéma ou d'un salon artistique est une chose rare.

On ne peut pas parler du mot « culture » au sens noble dans ces milieux. Mais Annie Ernaux a pu quand même présenter la culture populaire d'après la conception de sa famille qui a peu fréquenté l'école. Une culture tout à fait loin des arts raffinés ,de la peinture ou de la musique. La communication se bloquait entre la narratrice et son père quand ils discutaient autour des livres ou de la musique : « Les livres, la musique, c'est bon pour toi. Moi, je n'en ai pas besoin pour vivre ».⁴

Le père se laissait aller à la culture qui l'intéresse ,qui lui convient, prenant son plaisir dans les « grivoiseries, le cirque, les films bêtes ».⁵ Une vie donc vécue en marge de la culture, sans se rendre compte et sans aucun sentiment de privation ou de lacune .

¹ ibid. P.61

² *La Place* op.cit P.19

³ ibid. P.27

⁴ ibid. P.83

⁵ ibid. P.65

peu. « On ne savait pas se parler entre nous autrement que d'une manière râleuse. Le ton poli réservé aux étrangers »¹, et plus loin : « La politesse entre parents et enfants m'est demeurée longtemps un mystère. J'ai mis aussi des années à comprendre l'extrême gentillesse que des personnes bien éduquées manifestent dans leur simple bonjour. J'avais honte, je ne méritais pas tant d'égards, j'allais jusqu'à imaginer une sympathie particulière à mon endroit. Puis je me suis aperçue que...ces sourires n'avaient pas plus de sens que de manger bouche fermée ou de se moucher discrètement ».²

Le couple est habitué à la dispute qu'au duo sentimental. C'est un couple soudé par la vie professionnelle n'envisageant jamais des aventures extraconjugales. Il illustre aussi la vertu du peuple protégé-par sa condition-des tentations qu'offre une vie plus oisive ou plus raffinée de la bourgeoisie.

L'influence paysanne reste plutôt prédominante dans les milieux populaires. Spécialement chez la femme, le corps accapare tous les soins puisqu'elle ne possède pas les moyens de cultiver l'esprit.

Annie Ernaux évoque que sa mère était relativement coquette, elle soignait son apparence pour paraître conforme au modèle social. Pour le père c'est tout à fait différent : s'habiller, se laver ne constituent pas pour lui un plaisir, par contre se nourrir c'est son premier intérêt. Annie Ernaux l'avoue dans un entretien : « Pour les pauvres, les privations ont sacralisé les aliments ». Dans *La Place*, elle insistait sur la réaction du père « Me voir laisser de la nourriture dans l'assiette lui faisait deuil »³

Pour les fêtes ou les enterrements, pour toutes les occasions un solide repas doit traîner et pour longtemps. Sorti de la misère, le monde populaire décrit par Annie Ernaux cristallise ses désirs sur une alimentation accessible « Des mois à l'avance ils pensaient aux noces et aux communions, ils y arrivaient le ventre creux de trois jours pour mieux profiter »⁴

La narratrice de *La Place* essaye de décrire le comportement général des classes parfois humiliées et parfois honorées tout en respectant leur code social, leurs préjugés. Chez eux les formes superficielles de la politesse bourgeoise peuvent disparaître ; être poli c'est savoir ne pas se montrer vaniteux devant sa réussite, il ne faut pas être curieux ou

¹ *La Place* P.71

² *ibid.* P.72

³ *La Place* P.68

⁴ *ibid.* P.28

vie de cette classe. La mère commerçante apprenait à sa fille (la narratrice) les règles de la politesse vis à vis des clients comment parler « à voix basse, saluer d'une voix claire, ne pas manger ni se disputer devant eux, les surveiller discrètement quand ils sont seuls dans le magasin »¹. Le couple père-mère jouait le rôle d'acteurs devant les clients, scène de leur activité extérieure et une fois à la maison, le sourire s'effaçait dans l'intimité intérieure.

Rien n'échappe au regard des gens dans ces classes populaires, ils se surveillent les uns les autres « les voisins surveillaient la blancheur et l'état du linge en train de sécher sur la corde »... Bien que les maisons soient isolées les unes des autres rien ne se cachait « ni l'heure à laquelle l'homme était rentré du bistrot, ni la semaine où les serviettes hygiéniques auraient dû se balancer au vent »².

La religion dans sa famille n'occupe guère de place. Annie Ernaux nous présente une religion vidée de toute signification profonde. Elle ne considère pas le comportement religieux de sa famille comme motivé par une foi ardente mais plutôt par vanité. Ils vont à l'église pour faire comme les gens riches. La spiritualité paraît absente. Les problèmes moraux se réduisent finalement à des questions de dignité car tout n'est qu'apparence !

L'auteur de *La Place* montre les relations sociales dans la vie collective d'un quartier populaire autour de son épicerie et la distance géographique et morale qui la sépare du centre-ville et des supermarchés. Elle dessine un tableau pittoresque des petits commerçants des années 1950. Des gens qui malgré leur grand effort n'atteignent qu'un niveau de vie bien modeste ce qui permet de lire *La Place* comme un document fouillé d'indices sur la condition populaire.

Le monde d'Annie Ernaux est proche de celui de Zola dans *La Terre* ou dans *Germinal*. Un monde populaire qui enferme le couple conjugal dans des relations « stéréotypées » du roman naturaliste. Une grande autorité est assumée par la femme, c'est elle qui gère les finances, fait la loi, dresse les enfants. Une image tout à fait différente au modèle imposé par la bourgeoisie : une femme soumise au chef de famille qui, seul, garde sa libre initiative. Dans le couple populaire le père s'efface volontiers et laisse sa femme prendre les décisions soit à la maison, soit dans le commerce. La relation intime entre les époux est dominée par leur mentalité et la tradition populaire. Une relation qui s'exprime plutôt sur le mode de l'agressivité, ils ne savent pas parler tendrement, ils ne possèdent pas cette faculté de s'exprimer, d'utiliser un langage qu'ils maîtrisent.

¹ Ibid. P.30

² *La Place* op.cit P.27

famille d'un certain conditionnement ,c'est le milieu social des petits commerçants . Un monde faible, dominé par un autre capitaliste plus dur et plus puissant .L'analyse porte sur la vie quotidienne des familles populaires, son mode de vie ;les idées qui dominent cette classe leurs conflits et leurs ambitions.

Ouvriers modestes, les parents de la narratrice décident après un accident du travail (le père tombé d'une charpente qu'il réparait) de prendre un petit commerce. C'est la mère active et ambitieuse qui a eu l'idée .Une fois la décision prise, le couple sans capital ni formation professionnelle, n'avait pas à choisir ,il leur faut un commerce peu cher. « La place » se transforme de l'usine à un épicerie-café, à la façon d'une génération spontanée certes non, mais avec des sacrifices et des efforts continus.

La jeune femme vivait assez mal le statut d'une mère au foyer, c'est alors qu'elle décide de devenir commerçante avec son mari et cela exigeait quelques changements sociaux : sortant d'un milieu populaire elle devait « se surveiller en parlant »ne plus « sortir en cheveux » ,et avec la liberté qu'elle gagnait elle assumait plus de responsabilités.

Le travail dans le café et la vie familiale arrivent tant bien que mal à s'enchaîner ,il n'y a qu'une porte à franchir pour passer de l'un à l'autre ,la cuisine sépare la maison du café. Le commerce constitue pour le couple une ouverture sur le monde (toujours populaire),mais un monde plus élargi puisque café et épicerie sont des lieux d'échange et de communications divers, de confidences et de conversations .Un monde relativement ouvert puisqu'il reste populaire et limité .

Annie Ernaux souligne la crainte obsédante des petits commerçants dévorés par la concurrence. Avec les progrès et le développement économique très rapide , ils se sentent dépassés par les grands magasins qui attirent la petite bourgeoisie et menacent même la clientèle populaire . Alors ils essayent toujours d'être accueillants et complaisants avec les clients, de moderniser leur épicerie pour réussir à attirer « les gens chics ».

Malgré l'absence de commentaires, la présentation de mœurs populaires n'est jamais totalement dépourvue de connotations dépréciatives. Le cadre socioculturel dans lequel le père a passé son enfance correspond pour la narratrice au Moyen Age « Quand je lis Proust ou Mauriac, je ne crois pas qu'ils évoquent le temps où mon père était enfant, son cadre à lui c'est le Moyen Age »¹

Annie Ernaux souligne l'esclavage devant le jugement de l'entourage qui devient dans ce milieu populaire une obsession. Le regard critique des autres risque de les atteindre : « qu'est-ce qu'on va penser de nous ? ».Les Autres :voisins et clients jouent un rôle primordiale dans la

¹ La Place P.29

reste en retrait , de sorte qu'il met plutôt en relief la multiplicité du regard social .

Tous les éléments de l'oeuvre prouvent que son père est devenu un être étranger sur lequel elle peut appliquer une méthode quasi ethnologique. Jamais on ne voit poindre le désir d'enjoliver le passé pour intéresser le lecteur à une intrigue quelconque ,créer une suspense . Si « le roman est impossible » c'est parcequ'il inventerait un autre destin à « un homme dont le drame est précisément de n'avoir pas pu échapper à son destin »¹.

Dans la mesure où l'on présente les faits à partir de points de vue multiples et différents, la narration tend à l'objectivité puisque c'est un ensemble social ou familial à qui l'on donne la parole ;la neutralité du récit en est d'autant plus évidente . Il s'agit donc d'une littérature qui tente de se définir par sa confrontation à la sociologie et à l'histoire .

Dans cette confrontation ,la littérature semble déplacer son statut car nous n'avons plus affaire à une oeuvre de pure imagination ,à une fiction. Mais à cette part de l'auteur ,à cette volonté de rendre compte d'un monde réel, d'un mode de vie ,il y a un effort pour comprendre d'où elle vient, de quel univers social elle est issue et par quels mécanismes elle vient de quitter ce monde ,car elle veut le quitter .

Lire *La Place* à travers un objectif ethnologique se justifie d'une certaine façon .L'accumulation de petits faits vrais finit par dessiner un tableau sociologique où l'on reconnaît les classes modestes et provinciales des années cinquante.

La phrase d'Annie Ernaux dans *La Place* : « Rassembler les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie »² montre la démarche ethnologique de l'œuvre et mène à un portrait quelconque parmi d'autres de sa génération .

Dans *La Place* l'objectif profond est la recherche et la mise au jour des caractéristiques d'un milieu social déterminé :la classe ouvrière sans accorder beaucoup d'intérêt à la province où il se trouve . C'est l'observation du peuple ,de ses traits dominants. L'auteur signale que pour réveiller sa mémoire, elle s'est toujours référer au peuple : « C'est dans la manière dont les gens s'associent et s'ennuient dans les salles d'attente, interpellent leurs enfants, font au revoir sur les quais de gare que j'ai cherché la figure de mon père »³

Familial dans son point de départ, le projet s'élargit pour atteindre une analyse originale des héros –les parents de la narratrice –issus d'une

¹ *La Place* P.47

² *Ibid* P.24

³ *La Place* p.100

populaire. J'ai reconnu mon père au dernier rang, l'air sérieux, presque inquiet ; beaucoup rient »¹

Ces photos que l'auteur cherche à déchiffrer lui donnent l'occasion de faire des remarques ethnologiques ,tout en gardant un aspect documentaire :à la page 55 de *La Place* : « ...l'air soucieux, comme s'il craignait que la photo soit ratée ,photo prise le dimanche, en semaine.

De toute façon ,on prenait les photos le dimanche, plus de temps, et l'on était mieux habillé (...) On se fait photographier avec ce qu'on est fier de posséder, le commerce, le vélo (...) il ne rit sur aucune photo »²

Les photos prennent une dimension sociale avec l'œil critique d'une intellectuelle appartenant maintenant à la bourgeoisie, l'auteur repère systématiquement les indices qui authentifient l'appartenance des parents au milieu populaire prolétaire.

Parfois la photo vient souligner un trait de caractère ou un portrait, examinons celle du mariage des parents : « Sur la photo du mariage, on lui voit les genoux. Elle fixe durement l'objectif sous le voile qui lui enserre le front jusqu'au-dessus les yeux. Elle ressemble à Sarah Bernardt. Mon père se tient debout à côté d'elle, une petite moustache et « le col à manger de la tarte ».Il ne sourient ni l'un ni l'autre. »³.A la même page et à la suite cette description, Annie Emaux reprend immédiatement : « Elle a toujours honte de l'amour. Ils n'avaient pas de caresses ni de geste tendres l'un pour l'autre. Devant moi ,il l'embrassait d'un coup de tête brusque, comme par obligation, sur la joue ».

Ainsi , les photos deviennent un témoignage de toutes les interprétations de l'auteur, une sorte de justification de ses jugements.

La narratrice met en oeuvre des moyens de distanciation qui lui permettent d'éviter toute effusion de sentiment: l'itinéraire du père est présenté d'une manière objective . « En m'efforçant de révéler la trame significative d'une vie dans un ensemble de faits et de choix j'ai l'impression de perdre au fur et à mesure la figure particulière de mon père »⁴

Par le recours à des éléments réalistes ou quotidiens, Annie Emaux tente de donner à son oeuvre une authenticité du vécu .Dans le même sens, elle recherche une impersonnalité dans l'ordre du récit .Et l'on constate l'absence du « je »,seule l'adjectif possessif de la première personne au singulier est présente : {ma grand-mère }.Cependant s'il est permis d'observer parfois la présence de ce « Je »narrateur ,il faut souligner qu'il

¹ *La Place*, op.cit P .22

² *La Place* P.55

³ *Ibid* P. 37

⁴ *Ibid* p.45

affectueux, comme le sera –relativement–son fils envers sa propre fille. C'est cette dureté du grand-père qui lui permettait de survivre dans ce milieu inhumain où il existe « Cette méchanceté était son ressort vital, sa force pour résister à la misère et croire qu'il était un homme »¹

Ce père était vacher, il était incapable d'apprécier la beauté du paysage normand. « il travaillait la terre des autres, il n'en a pas vu la beauté, la splendeur de la Terre-Mère et d'autres mythes lui ont échappé »². L'institutrice Annie constate que même pour apprécier la beauté d'un coucher de soleil, c'est un apprentissage culturel, c'est une formation, c'est une initiation qu'il n'a pas reçue.

La biographie telle que la pratique Annie Ernaux, neutralise donc au maximum les caractéristiques personnelles du personnage principal. Totalement détachée de son milieu d'origine, elle essayait d'écrire comme s'il s'agissait d'un autre père et d'une autre fille.

Annie Ernaux s'est intéressée aux attitudes apparentes des personnages excluant la reconstitution psychologique. Elle n'a pas cherché à comprendre ce que son père avait pu juger mais elle a choisi de présenter les comportements motivés uniquement par les préjugés. L'écrivain a présenté son père ou sa mère comme des photos, comme la somme de leurs actes, leurs paroles, des images que sa mémoire a pu garder. Elle les reconnaît tels qu'ils ont été non tels qu'elle les aurait voulus, sans s'attacher à leurs sentiments et leurs affections. Il faudrait souligner le rôle de la photographie dans *La Place* où les personnages sont comme figés, dépersonnalisés si l'on peut dire neutralisés par l'appareil de photos. Comme le savant, elle a observé des gestes sans avoir à les condamner. Elle a déclaré : « Il ne faut pas que lecteur juge mon père »³

L'auteur de *La Place* a ainsi eu recours à la description de plusieurs vieilles photographies du père, ou du couple père-mère retrouvées lors du décès. Mais à cette époque la photographie était rare, exceptionnelle, ce n'est qu'à l'occasion d'un mariage, d'un baptême ou autre, qu'on devait s'y mettre toujours en « place » pour garder vif le souvenir de la circonstance. Tout un défilé passe devant nos yeux :

La première photo qu'elle a présentée juste après la mort de son père : « la photo ancienne, avec des bords dentelés, montrait un groupe d'ouvriers alignés sur trois rangs, regardant l'objectif, tous en casquette. Photo typique des livres d'histoire pour illustrer une grève ou le Front

¹ *La Place*, op. cit., p.25

² *Ibid*, p.38

³ Entretien avec A. Ernaux, *Le Monde des Livres*, Février, 1989

l'individuel »¹. Cette neutralité se traduit, tout d'abord, par un refus de l'affectif et le recours à des informations objectives. Elle s'appuie aussi sur un effacement du « Je » narrateur qui favorise l'expression impersonnelle; enfin le texte présente une multiplicité de points de vue qui vont se neutraliser les uns les autres.

La méthode d'analyse qu'adopte Annie Ernaux se trouve assez proche des procédés naturalistes : étude de l'hérédité, du milieu historique et social. *La Place* peint un classement ou une situation sociale du père, dessine un portrait qui se veut neutre, ni admiratif ni méprisant. Le père devient un produit de l'univers ouvrier des années cinquante.

Annie Ernaux reprend le thème des origines, des sources lointaines. Elle commence par l'évocation du grand-père et du pays de Caux peu avant notre siècle. Il s'agit d'une famille normande d'ouvriers agricoles où les mentalités n'avaient guère évolué depuis le Moyen Âge. Il s'agit d'opérer ce retour, de souligner l'importance de l'éloignement, d'indiquer une distance parcourue par le complexe familial.

L'auteur commence à retracer le parcours qui s'appuie sur un fond paysan incarné par le grand-père. Alors que ce dernier est analphabète, le père, lui, apprend à lire et à écrire, mais on le retire de l'école à douze ans pour le « placer » comme vacher dans une ferme puisqu'il n'est pas question qu'on continue à « le nourrir à rien faire »² (c'était déjà un progrès comparé à la génération précédente puisque le grand-père avait commencé à travailler à la ferme à l'âge de sept ans). Mais cette décision d'écourter sa scolarité fera du père un illettré car « le seul livre dont il a gardé le souvenir »³ est celui avec lequel il a appris à lire, intitulé

Le Tour de la France par deux enfants. En insistant sur le livre d'école, la narratrice veut montrer que le père a parfaitement intériorisé le message moral de cette éducation où le travail était la vertu primordiale.

En brossant le portrait de son grand-père et de sa grand-mère paternels, l'auteur prend soin de tout expliquer en les replaçant dans leur contexte historique et sociale :

« Les souvenirs du père, le rappel d'une existence, Annie Ernaux entreprend de réveiller une figure antécédente, celle du père du père. Le sens des êtres prend sa source dans une histoire qui leur est toujours première et dont ils ne sont un moment que les fruits, les accidents, et leur explication renvoie à leur trajet effectué, à leur déplacement »⁴ c'est un homme très dur, qui ne pouvait se permettre le luxe d'être compréhensif et

¹ Annie Ernaux *La Place*, Folio, 1983, p. 45

² *La Place*, folio, 1983, p. 30

³ Ibid, p. 31

⁴ Denis Récatala, *Domaines Françaises*, Rodopi, 1994, p. 101

professorat et elle se reproche de l'avoir « trahi ». Le livre entier est d'ailleurs mis sous le thème de la trahison.

La totale subjectivité des trois romans précédents *La Place* et leur statut fictionnel ont permis de libérer l'auteur de sa violence intérieure. Pour Annie Ernaux, au moment où elle rédige *La Place* en Novembre 1982-Juin 1983, elle ne voit plus la nécessité d'éviter quoi que ce soit : elle s'est séparée de son mari, le père est décédé en 1967, sa mère n'a plus toute sa tête. Ainsi elle avait sans doute le désir de présenter un récit en quête de vérité totale, refusant les demi-vérités.

Habituellement, le biographe en racontant la vie d'une personne essaye de présenter une existence riche en événements et aventures. Mais dans ce livre, au contraire, nous avons affaire à la biographie où rien d'extraordinaire n'arrive. Annie Ernaux nous donne une biographie volontairement neutre par souci de vérité ou de sincérité.

Le livre est centré en effet sur un seul personnage : le père. Il annonce un portrait, l'étude d'une personnalité qui n'est pas la narratrice, mais l'objet de ses recherches. *La Place* dont le titre est ambigu, renvoie au lieu douloureux qu'occupe le père dans le cœur de sa fille, sa « place » que la société lui a imposée, la « bonne place » qu'a obtenue l'auteur qui se place par l'écriture du côté de son père.

Certes, il y a une grande possibilité pour que les matériaux proviennent de souvenirs personnels. Néanmoins le point de vue adopté est celui d'un narrateur objectif qui constate doucement et constamment en s'interdisant tout commentaire.

Vidés volontairement de leur émotion, les souvenirs deviennent des informations. A plusieurs reprises, on a même l'impression de lire un carnet de notes qui accumule les détails dans l'espoir de mieux décrire la vie familiale.

Cette objectivité totale constitue une des originalités de l'œuvre d'Annie Ernaux et démarque nettement *La Place* des récits autobiographiques classiques. Un écrivain se livrant à une autobiographie recherche en priorité les émotions véhiculés par les souvenirs, or dans *La Place*, aucune vibration sentimentale n'accompagne l'appel du passé. Non que l'écrivain soit dépourvue de souvenirs émouvants, mais elle refuse d'en faire son objectif :

« Si je laisse glisser les images du souvenir, je le revois tel qu'il était, son rire, sa démarche, il me conduit par la main à la foire et les manèges me terrifient, tous les signes d'une condition partagée avec d'autres me deviennent indifférent. A chaque fois je m'arrache du piège de

ne s'agit pas de l'histoire d'une personnalité . Cependant, c'est bien dans le cadre d'une réflexion autobiographique qu'Annie Ernaux situe son écriture

Toutes les oeuvres d'Annie Ernaux présentent un désir inconscient, un besoin d'écrire , de s'exprimer pas seulement aux autres mais d'abord à elle même . A travers les événements qu'elle est en train de vivre ,on observe une femme qui remonte le cours du temps à la recherche de son identité, fouillant son passé pour découvrir les influences qui ont marqué son destin . Elle avait envie de raconter , d'écrire , d'analyser ses souvenirs personnels . Dans les Armoires Vides, la protagoniste Denise Lesur ,âgée de vingt ans , cloîtrée dans sa chambre de la Cité universitaire, attend que son corps expulse un fœtus non désiré. Souffrant physiquement comme moralement elle essaye de voir clair en elle même, de se raconter . Anne , l'héroïne de Ce qu'ils disent ou rien envisage elle aussi un roman autobiographique : « j'avais envie de raconter , d'écrire , je ne savais pas par où démarrer »¹

Dans *La Place* , c'est une quête autobiographique indirecte, puisque l'auteur tenant à comprendre son père, est forcément amenée à s'analyser elle même .

A travers les récits rétrospectifs d'Annie Ernaux, le lecteur remarque l'image de la narratrice associée à celle de l'auteur malgré les masques romanesques ou fictionnels .

Dans ce récit à la première personne ,la narratrice qui , cette fois , n'est autre que l'auteur, veut porter témoignage sur la vie de son père tout en s'accusant de l'avoir renié socialement . Sentant que par son propre métier de professeur et par son mariage bourgeois ,elle semble avoir désavoué ses parents ,son père surtout, garçon de ferme ,ouvrier d'usine puis épicier dans une petite ville de Normandie . Elle cherche à le faire revivre ainsi que le monde qui l'entourait parcequ' « il méritait de venir à l'écriture » . Elle le fait en se basant sur des faits ,des photos, des souvenirs, des scènes précises et des phrases souvent entendues.

Ce texte est aussi le récit d'une éducation où l'héroïne est déchirée entre son milieu familial étroit ,suffocant ,et l'aspiration à la culture qui est ressentie comme une promesse de liberté . Au fur et à mesure qu'elle « s'élève », elle s'éloigne de l'épicerie-buvette paternelle et prend son milieu social en horreur . En changeant de milieu ,de classe sociale ,elle change inévitablement de vision du monde . Le père qu'elle adorait, enfant, lui est devenu étranger Ils n'ont plus ni langue , ni intérêt commun . Symboliquement ,celui -ci meurt au moment où sa fille accède au

Annie Ernaux . Ce qu'ils disent ou rien, Folio. 1977,p.107

narrateur) ». Dans Le pacte autobiographique Lejeune présente la définition de l'autobiographie véritable :

« Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité(...) Pour qu'il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage »¹

L'identité auteur/narrateur/personnage, peut être implicite ou patente mais elle renvoie toujours à l'acceptation de l'équation : auteur égale narrateur. Par contre le roman, qu'il soit autobiographique ou non, utilise les mêmes procédés que l'autobiographie pour convaincre le lecteur de l'authenticité du récit.

Jusqu'à quel point le contrat autobiographique tel que l'a défini Lejeune s'applique-t-il au cas d'Annie Ernaux ? Donnons tout d'abord la parole à l'auteur même qui affirme que ses romans sont autobiographiques : « Mais ils le sont tous, à des degrés différents, d'une manière différente »²

Dans les œuvres d'Annie Ernaux la narratrice sera toujours vue comme un substitut de l'auteur. La romancière elle-même ne distingue pas vraiment entre les deux sauf à un niveau narratif, car par son choix romanesque elle apporte une nouvelle dimension à son récit.

Au carrefour des deux genres : biographie de gens de peuple et autobiographie, Annie Ernaux crée une œuvre profondément différente. Aucune mièverie n'apparaît dans ses souvenirs d'enfance, le premier rôle est accordé non pas à l'auteur – narrateur mais à ses parents.

Parents et enfants ressentent et expriment leurs troubles et leurs silences intensément et consciencieusement partagés, ce sont les ambiguïtés de toute ascension sociale.

Ce qui distingue *La Place*, c'est l'aspect ethnographique de l'œuvre. L'auteur nous convoie à découvrir le milieu populaire de son enfance et surtout l'influence fondamentale qui n'a pas cessé de s'exercer sur sa vision des choses. Elle reconnaît qu'elle perçoit le monde tel que le voyaient ses parents. L'enfance prolétaire reste son point de référence : « Mes textes sont le produit de recherches sur la réalité telle qu'elle m'est apparue à travers mes parents »³

La Place ne répond pas aux critères définis par Lejeune puisque le personnage principal de ce récit n'est pas l'auteur – narrateur et par suite il

¹ Philippe Lejeune, Le Pacte Autobiographique, Seuil, 1975, p.25-26

² Claire-Lise Tondeur, Entretien avec Annie Ernaux. French Review, octobre 1996.

³ Claire-Lise Tondeur, Entretien avec A. Ernaux. French Review, octobre 1996.

favorablement reçue par les milieux de la critique littéraire dans son ensemble.

Une telle réussite donne à l'auteur Des Armoires Vides une « place » plus importante, invitant le lecteur à étudier sa démarche et sa technique. C'est d'une part la description et la présentation d'un tableau véridique et réel des mœurs des classes populaires et d'autre part c'est la rétrospection autobiographique.

Ceci n'est pas étrange, les années soixante-dix voient apparaître toute une littérature consacrée aux traditions des cultures populaires enracinées dans les sociétés françaises. Ce genre plait au public, la preuve c'est que *La Place* retient une place à part dans l'œuvre ernausienne.

Annie Ernaux s'efforce de faire revivre dans sa mémoire les signes de l'existence de son père qu'elle a aussi partagée. Elle est à la fois le témoin, partiellement l'acteur et complètement l'auteur. Grâce à sa formation intellectuelle, elle a pu observer les gens qui fréquentaient le café de son père sans s'arrêter sur les détails, on en trouve biensûr, mais sélectionnés, réduits à l'essentiel, évoquant plutôt ce qui l'inquiète.

Annie a certainement réussi dans la peinture de la confrontation de la bourgeoisie et du monde ouvrier. Elle s'interroge sur le mot « peuple », cette classe, cette notion comme porteur de valeurs positives mais dévalorisé culturellement par la bourgeoisie corrompue. Peut-on oublier les offenses de la jeunesse ? Ernaux semble chanter un souvenir malheureux qui répond aux échos du lecteur de *La Place*.

La sensation visuelle d'Annie Ernaux est double : elle s'interroge de l'intérieur vers l'extérieur, c'est son cas, les petits commerçants ce sont ses parents. Elle passe d'un cas particulier vers un problème général où autobiographie et société vont de pair.

Nous avons donc opté pour cette étude, un plan bien déterminé, d'une part nous chercherons les traits autobiographiques et d'autre part nous développerons le cadre sociologique d'un milieu populaire qui a marqué les années cinquante. C'est un défilé de situations inoubliables, de souvenirs, d'aveux, d'instant vifs, de rencontres où « un membre » de la petite famille de commerçant, devient par son ascension intellectuelle et culturelle « étrangère » à son milieu natal, sans remords mais avec amertume, elle s'ouvre amèrement au lecteur.

Avec les œuvres d'Annie Ernaux, la première question qui se pose est celle de l'autobiographie. Jusqu'à quel point ses romans semi-autobiographiques sont-ils des autobiographies déguisées ?

Pour Philippe Lejeune, il n'y a pas d'autobiographie sans ce qu'il nomme « un pacte autobiographique » entre lecteur et écrivain qui consiste à accepter « l'affirmation dans le texte d'une identité du nom (auteur-

si l'un annonçait symboliquement le second ,dans une hasardeuse relation de causalité .

Nous sommes devant un texte assez original ,un récit où s'étalent l'autobiographie, la biographie et l'étude sociologique des classes populaires des années cinquante. Cette originalité provient d'une écriture possédant son plan propre, son vocabulaire précis et sa syntaxe toute moderne. Il s'agit d'un essai d'instantanés photographiques, d'un album d'arrêts sur images, des scènes narrées avec passion mais dont l'ordre logique n'est souvent pas immédiatement apparent . On y trouve un langage qui cherche à rendre les multiples vérités ;les mots grossiers et l'argot sont choisis pour recréer le langage de l'enfance ,ce langage qu'elle souhaite oublier pour ne retenir que celui de l'école et celui de ses lectures académiques .

Annie Ernaux interrompt le récit plusieurs fois pour s'interroger sur l'ordre des « choses à dire », pour méditer sur ses propres objectifs. Dans un dialogue établi avec son lecteur ,elle nous donne l'impression que le récit se fait devant nous, sans masques, nous invitant-à s'identifier avec elle. Surtout qu'elle part d'une expérience commune : la mort des parents .

La lecture de ce récit si simple ,offre deux perspectives : l'écriture plate et l'aspect sociologique de l'œuvre .Dans son « parcours identitaire », l'environnement social de l'écrivain paraît comme un élément de premier ordre .Elle semble placer le cas particulier de sa propre trajectoire sociale dans un contexte ethnologique beaucoup plus vaste et plus développé .

Après s'être heurtée aux normes bourgeoises, elle a voulu mettre l'accent sur cette « altérité sociale »qui est devenue le point d'ancrage dans la formation de son identité mais aussi la source de son œuvre .Elle constate l'écart socio-culturel qui la séparait de son père, et comment son acte d'écrire devient un élément certes salvateur. Elle réalise et découvre que :

« La plus grande honte, c'est d'avoir eu honte de mes parents. Ce qui me fait honte, c'est cette honte là dont je ne suis pas vraiment responsable, c'est la société inégalitaire qui impose cette honte » ¹ .

Ce récit surprend par la froideur du ton, totalement dépouillé d'un sentimentalisme qui, par contre, jaillissait dans *La gloire de mon père* de Pagnol .*La Place* a pourtant touché un point commun entre auteur et lecteur , déclenchant ainsi une entente immédiate.

Dès sa parution en Juin 1984,*La Place* conquiert un public sans cesse grandissant .Mentionné parmi les vingt meilleurs livres de l'année 1984 par le magazine *Lire* de Janvier 1985,couronné parmi les huit meilleurs des années quatre-vingt par *Le Monde Des Livres* de mars 1987,*La Place* est

¹ Entretien avec Gro Lokoy, *Panorama d'aujourd'hui*, Juillet, 1988.

entre la mort du père et celle de la mère. Cette période a permis à Annie Ernaux de se racheter, en manifestant à sa mère, un attachement profond. En publiant *La Place*, l'écriture a donc apaisé les remords. L'évolution tient encore à rejeter les ambitions de l'adolescente qui refusait sa famille, en étant maintenant une bourgeoise, elle reconstitue l'itinéraire douloureux de sa réussite sociale. Quelle soit ouvrière ou intellectuelle elle a pu trouver à travers l'analyse la solution qui, dépassant les contradictions vécues, lui restituerait son unité.

Le thème central de l'œuvre ernausienne est celui de la déchirure entre les gens de condition modeste et leur fille unique, qui, grâce au succès scolaire, a pu s'émanciper socialement et passer « du côté du ceux pour qui le reste du monde n'est qu'un décor ». Dès son premier livre *Les Armoires Vides*, paru en 1974, Annie Ernaux s'est intéressée à la problématique de la lutte des classes dans le cadre de la famille. *Ce Qu'ils disent ou rien* (1977) évolue dans le même itinéraire avec les mêmes rêves de sortir de son milieu, considéré, comme étouffant. *La Femme Gelée* (1981) donne un inventaire désenchanté de la condition féminine. (A remarquer l'aspect autobiographique toujours présente). Avec *La Place*, pour lequel elle reçoit le prix Renaudot en 1984, Annie Ernaux veut porter témoignage sur la vie de son père. Le monde étroit des petits commerçants constitue le décor principal du récit. Au delà du témoignage, *La Place* devient un essai de réconciliation, de rachat, d'une distance socialement et surtout culturellement établie, rien que par l'écriture.

Dans ce roman, aucun mouvement d'importance, pas d'événement substantiel propre à émouvoir l'imagination, mais un modeste théâtre du quotidien où la scène à chaque instant paraît suffocante. Les personnages manquent d'ampleur et de physionomie. La plupart d'ailleurs ne se déplacent pas. Ils occupent un espace où ils sont consignés. Et pourtant dans ce modeste « sous-sol de la vie » voilà un mouvement qui se trace et affirme courageusement le désir d'être autre et souligne un effort d'émancipation.

La Place commence par une double évocation contradictoire, l'une toute heureuse pendant que l'autre demeure malheureuse. L'écrivain met en relief deux événements qui présentent une ampleur inégale mais qui matérialisent cependant le clivage installé au sein de la famille et qui aboutit à sa fracture. Dans un bref chapitre introductif Annie Ernaux rappelle ses épreuves de CAPES où elle sera « certifiée » comme professeur, ensuite et presque subitement, elle annonce la mort du père survenue deux mois après cette réussite, ce qui confirme le passage d'une sphère à une autre. Le concours, la mort se coïncident. Les deux événements nous apparaissent comme dépendant l'un de l'autre, et comme

Beaucoup d'auteurs féminins ont tendance à privilégier la relation mère-fille dans leurs textes. Dans le cas d'Annie Ernaux, cette relation joue un rôle : c'est le sentiment d'exil dont elle a toujours souffert.

Mais cette mère qui avait considéré sa fille comme une « ennemie de classe » était avant tout de son côté, la poussait systématiquement à faire des études pour qu'elle puisse échapper à sa classe d'origine. La mère, incapable de le faire, désirait sortir de son milieu à travers sa fille.

L'humiliation, que la narratrice ressentait à l'époque où mère et fille vivaient ensemble (après la mort du père, la mère a choisi de venir s'installer chez sa fille mariée) favorisait une analyse sociologique qui a permis à l'auteur de comprendre le malaise socio-culturel dont souffrait la mère. Elle se rendait finalement compte qu'elle répétait exactement sa propre expérience, quelques années auparavant :

« J'ai mis longtemps à comprendre que ma mère ressentait dans ma propre maison le malaise qui avait été le mien, adolescente, dans les milieux mieux que nous comme s'il n'était donné qu'aux « inférieurs » de souffrir de différences que les autres estiment sans importance »¹.

La mère est donc acceptée telle quelle est en dépit des conflits qui n'ont pas tous été résolus. *La Place*, par contre, malgré l'intention initiale d'en faire le livre de la réconciliation, montre une blessure qui n'est pas complètement cicatrisée. Les exergues de chaque livre rendent compte de cette différence d'attitude envers chaque parent. Et cela paraît bien évident même dans le choix des épigraphes :

Pour *La Place*, c'est la phrase de Genet :

« Je hasarde une explication : écrire c'est le dernier recours quand on a trahi »².

Alors qu'*Une Femme* est placé sous le signe conciliant de Hegel : « C'est une erreur de prétendre que la contradiction est inconcevable, car c'est bien dans la douleur du vivant qu'elle a son existence réelle »³.

L'épigraphe de Genet manifeste la volonté de l'auteur de s'écarter du respect longtemps accordé à la bourgeoisie : se jugeant traître vis à vis de son père, de sa classe sociale d'origine, elle veut du moins signifier qu'elle n'est plus dupe de sa réussite. Tandis que la référence à Hegel renvoie à la souffrance de la contradiction sentie après la mort de la mère et qui fut remplacé par la culpabilité et la honte.

Les deux épigraphes affirment la nécessité de l'écriture axée sur une perspective morale. L'évolution tient aux dix-neuf ans qui se sont écoulés

¹ A. Ernaux, *Une Femme*, Folio, 1988, P. 77-78

² *La Place*, op. cit., P. 9

³ *Une Femme*, P. 9

Peut-on insérer Annie Ernaux dans la tradition littéraire des écrivains issus de milieu populaire tels : Michelet , Jules Vallès, Charles-Louis Phillipe, Charles Peguy, Albert Memmi ? Peut-on y voir des points communs avec *La Statue de sel* de Memmi publié en 1953 ? Comme l'auteur de *La Place* , le héros ressent cette honte envers ses parents « Plus encore que la mienne, la solitude de mes parents, intimidés et silencieux, me pinça le cœur . Je les vis ,pour la première fois, gauches et honteux d'eux-mêmes »¹

La Place découvre et analyse plusieurs places : place de l'autre, celle du père , celle de l'écrivain et celle de sa mère . Une Femme publiée en 1988 avait défini la « place » de sa maman et de sa « place » finale , ces deux livres ont plusieurs points communs

Comme *La Place* , Une Femme oscille entre deux centres : le portrait de la mère et l'autobiographie. Ayant renoncé à la forme romanesque pour avoir recours à l'autobiographie , Annie Ernaux dans *La Place* paru en 1984, continue dans la même voie . Il lui fallait presque vingt ans pour rédiger un livre sur son père , un père mort en juin 1967. Cependant , elle termine Une Femme en février 1987 , moins d'un an après le décès de sa mère , en avril 1986. Le livre du père avait exigé un long travail tandis que le texte sur sa mère a été écrit à chaud.

Comme *La Place*, Une Femme commence avec le décès de la protagoniste mais on n'y trouve pas l'élément culpabilisateur que représentait le lien temporel entre l'obtention du Capes et la mort du père, qui avait été d'ailleurs assez subite, tandis que la mère traversa une longue agonie, souffrant de la maladie d'Alzheimer qui rend la personnalité du patient méconnaissable pour ses proches. La déchéance physique et mentale de la mère, phénomène progressif qui dura plusieurs années, préparait en quelque sorte la fille à cette mort longuement annoncée.

Avec Une Femme, Annie Ernaux voulait également faire pour sa mère ce qu'elle a fait pour son père dans *La Place* c'est-à-dire pas simplement dévoiler ses origines sociales, mais expliquer « cette mère » en la replaçant dans son contexte socio-culturel. C'est la seule manière pour la fille d'expier tous les sentiments violemment négatifs qu'avait réveillés cette relation : haine et mépris profond qu'elle avait ressentis pour sa mère à partir de l'adolescence.

Pour se réconcilier avec son passé , Annie Ernaux doit rendre justice à sa mère dont le rôle a toujours été fondamentale pour la fille, même si celle-ci, pendant de nombreuses années refusait de l'admettre.

Albert Memmi. *La Statue de Sel*. Folio 1953 P 13

Introduction

L'écriture comme élément de la recherche identitaire n'est pas certainement une nouveauté dans la littérature occidentale. Les femmes écrivains qui s'engagent dans la création littéraire visent un but primordiale : sortir du non-être de leur condition, elles écrivent pour exister, « se donner une identité, se réaliser et revendiquer un statut, une liberté pour toutes les femmes »¹

Partant de cette « doxa critique » *La Place* d'Annie Ernaux répondait à un penchant personnel, à un moment très particulier, après la mort du père, incité par cette relation père-fille remettant en question toute l'existence de l'auteur.

On trouve aujourd'hui un nombre important de « récits de vie » qui viennent satisfaire chez le lecteur un besoin d'authenticité. Il est admis à pénétrer dans l'intimité de l'auteur qui, en racontant sa vie, obéit au plaisir de se pencher sur sa personnalité. A ces pratiques, plusieurs écrivains ont le désir profond de se raconter dans un livre, même non-publié. Barthes, Georges Perec, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et d'autres ont pratiqué l'art des confessions. La force d'attraction du récit autobiographique s'exerce aussi sur des gens qui n'ont ni le temps ni la capacité d'écrire mais qui sont soucieux d'être mieux connu de leurs proches.

Annie Ernaux, comme presque tous les écrivains du XXème siècle, est battue par les forces économiques, l'action politique et les performances de l'analyse psychologique et sociale, ce qui l'a incité à se replier sur elle-même et à se réfugier dans l'introspection. Les « médias » peut-être ont encouragé cette approche de soi, cherchant avant tout à traquer la part personnelle de l'écrivain, ce qui a conduit l'auteur à se tourner vers les écrits intimes. En outre les sciences humaines telle que la psychanalyse, la phénoménologie et autres présentent des moyens efficaces pour s'approfondir dans l'âme et percer les secrets du cœur.

Les textes publiés par Annie Ernaux entre 1974 et 1993 explorent de nombreux éléments dans la formation de son identité, dont le point d'ancrage est l'appartenance originelle à un milieu ouvrier. Pour elle, le processus identitaire féminin est secondaire ; appartenir à un sexe qui n'avait pas de parole est moins important que d'être issue d'une classe qui n'a jamais eu de valeur ou de voix. La marginalité culturelle, économique et sociale de ses parents ouvriers est vécue comme une différence infériorisante à laquelle elle ne parvient pas à échapper, malgré son ascension sociale.

¹ Wilweeth, Evelynne: *Visages de la littérature féminine*, Psychologie et Sciences humaines, Bruxelles, 1988, p. 17

La Place

d'Annie Ernaux

Approche Socio-Culturelle

par

Amal Mohamed El Anwar

Faculté des Lettres

Université de Mansourah.

المحكى له في بعض مقالات جوزيف أديسون وزكى نجيب محمود:

دراسة مقارنة لمقالات مختارة

* د. منى حسين مؤنس

يقصد من وراء مصطلح المحكى له (narratee) ذلك القارئ الذى يتبلور من خلال النص المقروء أى أنه موجود داخل النص ذاته، ويتضمن أى نص ما يشير إلى أن الكلام موجه إلى قارئ معين موجود فى تركيبة النص نفسه. وهناك فارق بين المحكى له والقارئ الحقيقى فالأول لا يتغير أبداً فهو جزء من النص، أما الثانى فهو ذلك القارئ الذى يتناول النص ويقرأه. وفى اعتقادى أن نوعية المحكى له هو سبب من أسباب نجاح أى كاتب بين قرائه. وقد قام بشرح فكرة المحكى له بتعمق الناقد المعروف جيرالد برينس (Gerald Prince) وخصوصاً فى بحثه «مدخل إلى دراسة المحكى له» (١٩٨٠) وهو المرجع الأساسى الذى يعتمد عليه هذا البحث وذلك فى تعريف المحكى له وفى المنهج المتبع.

ويتناول بحثنا إيجاد ملامح المحكى له من خلال بعض المقالات المختارة للكاتب الانجليزى المعروف جوزيف أديسون (١٦٧٢ - ١٧١٩) والفيلسوف المصرى العظيم الدكتور زكى نجيب محمود (١٩٠٥ - ١٩٩٣) اللذين قدما فكرهما من خلال مقالات أدبية. والنقطة التى يلتقى فيها كلا الكاتبين رغم الزمن التاريخى الذى يفصل بينهما هو أن زكى نجيب محمود تعتمد فى بداية حياته الكتابية أن يقلد سلفه الانجليزى فيما يخص شكل المقال الأدبى والغرض من كتابته كما وضع ذلك فى كتابه المعروف جنة العبيط (١٩٨٢) وبالذات فى مقاله «المقالة الأدبية».

وقع الاختيار فى هذا البحث على مقالين لأديسون نشر فى صحيفة «السيكتاتور» (The Spectator) أولهما يتناول موضوعاً علمياً يتناول فيه تقديم علم التشريح وشرحه، ثم رؤية العالم نيوتن العلمية للكون وعظمة الخالق على خلق كل هذا وقد نشر هذا المقال فى ١٧١٢. وثانيهما مقال اجتماعى نشر فى ١٧١١ وفيه ينقد أديسون عادة المبارزة التى كان الانجليز يلجأون إليها لكى يدافعوا عن شرفهم.

أما المقالات التى اختبرت للدكتور زكى نجيب محمود فأولهما مقال بعنوان «البرتقالة الرخيصة» (١٩٤٧) وهو مقال اجتماعى ينتقد من خلاله الكاتب عادة الناس فى اهتمامهم بالمظاهر أكثر من اهتمامهم بالجواهر. أما المقال الثانى فعنوانه جذور التصدع (١٩٨٥) ويشرح فيه الكاتب حالة الحياة الثقافية فى مصر بأسلوب فلسفى عن طريق مشكلة عادية يعرفها الجميع وهى مشكلة زيادة النسل.

وعند مقارنة المحكى له عند أديسون وعند الدكتور زكى نجيب محمود نستنتج أنه لم يتغير عند أديسون لأنه كان يعرف قارئه معرفة جيدة من البداية وهو قريب منه ويرجع ذلك إلى أن كل كتاباته لا تغطى إلا ما يقرب من عشر سنوات. أما بالنسبة للدكتور زكى نجيب محمود فقد تغيرت صورة المحكى له فى كتاباته خلال حياته الكتابية الطويلة وأصبح فى النهاية محكياً له له صفات عقلية محددة وهو يمثل الصفوة التى تقرأ له وتفهمه فقارئه بعيد جداً عن مفهوم القارئ العام. وهكذا تختلف نوعية المحكى له أو القارئ الذى فى النص عند أديسون عن المحكى له عند الدكتور زكى نجيب محمود رغم أن مقالاتهما تشترك فى كل من الشكل وعرض الفكرة والعقلانية والنزعة الديبئية.

* أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية - كلية الآداب - جامعة القاهرة.

_____ : "البرتقالة الرخيصة" ص ١٦-٢٠ في جنة العبيط. القاهرة: دار الشروق
١٩٨٨.

[_____. (1988): "The Cheap Orange", 16-20 in *Fool's Paradise*
(1982). Cairo: Dar Al-Shorook.]

_____ : "جذور للتصدع" ص ٩-١٩ في مفترق الطرق. القاهرة: دار الشروق
١٩٨٥.

[_____. (1985): "Roots of the Rift", 9-19 in *At the Crossroads*.
Cairo: Dar Al-Shorook.]

عبداللطيف حمزة: *أنب المقالة الصحفية في مصر*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٥.

[Hamza, A.L. (1995): *The Genre of the Essay in Egypt* (1950). Cairo:
G.E.B.O.]

فوزية عيد موسى مرجى: *العقل ووظيفته في فكر زكي نجيب محمود*. رسالة ماجستير.
جامعة القديس يوسف ببيروت ١٩٩١.

[Margui, F.E.M. (1991): *Reason and its Function in the Thought of*
Zaki Naguib Mahmoud. St. Joseph University, Beirut. M.A.
Thesis.]

منى أحمد أبو زيد: *الفكر الديني عند زكي نجيب محمود*. القاهرة: المؤسسة الجامعية
للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩٦.

[Abou Zeid, M.A. (1996): *Religious Thought in the Work of Zaki*
Naguib Mahmoud. Cairo: Al-Moassassa Al-Gameyya.]

FIKR WA IBDA'

- Porter, R. (1983): *English Society in the Eighteenth Century* (1982). Harmondsworth: Penguin.
- Prince, G. (1980): "Introduction to the Study of the Narratee", 7-25 in *Reader Response Criticism*. Ed. J. Tompkins. Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press.
- Sambrook, J. (1990): *The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1700-1789* (1986). London: Longman.
- Suleiman, S.R. and I. Crossman (Intr. & Eds.): "Varieties of Audience Oriented Criticism", 3-45 in *The Reader in the Text*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Todorov, Tzvetan (1990): *Genres in Discourse* (1978). Cambridge: Cambridge University Press.
- Trevelyan, G.M. (1972): *English Social History* (1942). Harmondsworth: Penguin.
- Watt, I. (1970): "The Reading Public and the Rise of the Novel", 36-61 in *The Rise of the Novel*. (1957). London: Penguin.

Arabic References: [in Arabic]

- زكى نجيب محمود: من خزانة أوراقى. القاهرة: دار الهداية ١٩٩٦ .
- [Mahmoud, Z.N. (1996): *From the Cabinet of my Papers*. Cairo: Dar Al-Hadaya.]
- _____ : "أدب المقالة" ص 7-15 فى جنة العبيط (١٩٨٢). القاهرة: دار الشروق ١٩٨٨ .
- [_____ . (1988): "The Literary Essay", 7-15 in *Fool's Paradise*. (1982). Cairo: Dar Al-Shorook.]

WORKS CITED

English References:

- Addison, J. (1797): *The Spectator* in 8 vols. London: Symonds, Darton and Harvey.
- Bal, Mieke (1999): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (1985). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Barthes, R. (1982): "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", 79-124 in *Image-Music-Text* (1977). Tr. S. Heath. Glasgow: Fontana.
- Booth, W. (1961): *The Rhetoric of Fiction*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Eco, Umberto (1983): *The Role of the Reader* (1979). London and Sidney: Hutchinson.
- Fowler, Alastair (1987): *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (1982). Oxford: Clarendon Press.
- Genette, Gerard (1983): *Narrative Discourse. An Essay in Method* (1972) Tr. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Iser, Wolfgang (1987): *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (1976). Baltimore and London: The John Hopkins Press.
- Jack, J.H. (1984): "The Periodical Essayists", 182-94 in Vol. 4. *The Pelican History of English Literature* (1957). Ed. Boris Ford. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Johnson, S. (1797): "The Life of Addison", 3-22 in Joseph Addison: *The Spectator*, vol. I, (see above).

ENDNOTES

¹ All the critics mentioned here applied their theories and methods of approach to specific literary works of their own choice. I have borrowed from them those quotations that helped me clarify my thesis.

² See Bal, 1999, 34-5 where he explains the way narration alternates with non-literary comments even in a scientific essay.

³ See Dr. Johnson: *The Life of Addison in The Spectator* (vol. I): Johnson states that Addison was expected to take holy orders like his father Lancelot Addison but "was diverted from his original design" (iv). Later in his life, Addison returned to his vocation and engaged in a defence of the Christian religion (xiii) which became obvious in his so-called lay-sermons. Addison's rationalism, however, was in keeping with the scientific spirit of his age.

For Z.N. Mahmoud's genuine religious belief and rationalism respectively, see M.A. Abou Zeid: *Religious Thought in the work of Zaki Naguib Mahmoud* (1996) and F.E.M. Margui: *Reason and its Function in the Thought of Zaki Naguib Mahmoud* (1991) [both in Arabic].

⁴ See for the kind of essays written in Egypt before the Forties which Z.N. Mahmoud disliked: A.L. Hamza: *The Genre of the Essay in Egypt* (1995) [in Arabic].

⁵ Though the edition of the publication used here is the 1988 Al-Shorook edition, the first edition of *Fool's Paradise* in which both "The Literary Essay" (7-15) and "The Cheap Orange" (16-20) appear goes back to 1947, see Z.N. Mahmoud: *"From the Cabinet of my Papers"* (1996, 17) [in Arabic]. As for the second essay dealt with here, it was first published in the 1980s, as far as I could find out.

FIKR WA IBDA'

Addison's narratee is extremely well-defined, and forcefully present in the essays as a member of the vast eighteenth-century middle class. His exact social standing in that class stratum is not specified but intentionally left vague. Hence, Addison's narratee is, in fact, the eighteenth-century English real reader. Besides, it is a narratee that tends to reappear in all the writer's essays regardless of the kind of topic they tackle. This is because all Addison's periodical essays were published in the course of a decade, a period of time hardly allowing for tangible social changes regarding the readership.

As for Z.N. Mahmoud's narratee, it showed at first well-defined characteristics related to social standing, financial background, education, habits and intellectual standards as the first essay dealt with here shows. Forty years later, these characteristics narrowed down to encompass a narratee who is a well-read Arabic speaking Egyptian endowed with specific intellectual faculties. The narratee of Z.N. Mahmoud's later essay could only be one who has received adequate mental training and is endowed with specific intellectual traits among which a capacity for mental development and improvement of intellectual faculties are paramount.

Addison knew his narratee from the start. This is why his narratee coincides with his virtual reader, or, real reader. As for Z.N. Mahmoud, facing a vast, varied and rapidly developing readership through the forty years of his writing career, he decided to build up his own narratee, as shown in "Roots of the Rift" here.

Though both the English and the Egyptian essayists present a similarly well-organized essay containing social criticism, Addison addresses the general reader in eighteenth-century England, whereas Z.N. Mahmoud addresses a limited cultured élite in late twentieth-century Egypt. Their narratees amply prove this and partly account for the popularity and success they enjoyed among readers.

FIKR WA IBDA'

The narrator points out the positive characteristics revealed in his narratee by the way the latter answers back or helps to develop further the topic dealt with. Thus, the narratee's eagerness to learn (Z.N.M., 1985, 11), his intelligence and ambition (13), his brightness (14), his gift for understanding philosophy (16), his scientific mind (16), his intelligence (8) are pinpointed.

The narratee in Z.N. Mahmoud's essay is of one who knows the narrator's language, shares his nationality and is endowed with specific intellectual characteristics, a scientific analytical mind, clarity of ideas, power of synthesising and drawing conclusions, insight, good memory, inquisitiveness, ability to concentrate, stamina and a capacity for development. Z.N. Mahmoud's narratee is not static because his capacity for development and the improvement of his intellectual faculties is paramount. Qualities, such as social class, ideology, and physical appearance to be found in Z.N. Mahmoud's essays forty years earlier, tend to become less important in a narratee of a philosophical essay dealing with a social issue and living in the 1980s.

Conclusion

Addison's and Z.N. Mahmoud's essays dealt with here clearly show that, though pertaining in form to the genre of the essay, they do not leave out the narrative element which appears here primarily in the imagined scenes and the figurative language as narration and non-literary comments alternate in them. Consequently, the characteristics of their respective narratees, or implied readers, can be established. These characteristics partly account for the popularity they enjoyed among their readership in their time.

A comparison between Addison's and Z.N. Mahmoud's narratees shows the following:

FIKR WA IBDA'

trying to find" [وما نحن بصدد البحث عنه] (14), "this is at the core of what we are saying . . . [تكمّن في صحيح قولنا هذه الفكرة] (16), among others.

The narrator's explicit addresses to the narratee develop in the essay along with both the development of the topic dealt with and the narratee's mind. So from a second-person pronoun, it develops into "my son" [يا بني] (14), "my friend" [يا صاحبي] (14) and "my colleague" [زميلي] (17).

It is also in the second part of the essay that the narrator uses comparisons or analogies that tend to reconstruct the type of universe the narratee is acquainted with:

. . . in this way, man can control the forces of nature in the same manner a courageous trained rider controls his horse, namely by holding its bridle strongly in his grip and guiding it in the direction he wishes (15).

[ومن ثم يتاح له أن يكون سيداً بمسك بزمام الطبيعة، كما يسيطر الفارس الجريء المدرب على جواده، مقيداً إياه بالجام والشكيمة، ليصرفه حيثما شاء، وكيفما شاء له أن ينصرف، . . .] (ص ١٥)

[There is a third type of man] who builds for himself a house of visions and dreams in the same way a spider knits its cobweb. So, he neither benefits from genuine religious belief nor relates to earthly reality (15).

[وإنما هو يبني لنفسه بيتاً من أوهامه وأحلامه، كما ينسج العنكبوت فلا هو ينعم بما رسمته له السماء، ولا هو يتقيد بواقع الأرض، . . .] (ص ١٥)

The imagery in both quotations describes the narratee's world as a tangible world that is close to earthly reality.

FIKR WA IBDA'

provides the narratee with information of how to start dealing with a topic like birth control philosophically. Both the questions the narratee sets and the attitude he assumes while listening to the lengthy answers of the narrator define him as a person who is interested in philosophy, self-confident, eager to learn (Z.N.M., 1985, 10), capable of understanding and assimilating the information he gets (11), docile and someone who accepts to be guided and checked.

The guidance the narrator provides is presented in the form of direct questions addressed to the narratee through which he develops a method for looking into things as the following examples illustrate:

"What do *you* think of this?" [ماذا ترى فى ذلك؟]
(Z.N.M., 1985, 12; emphasis added).

"What do *you* mean by the idea of time?"
[ماذا تعنى بفكرة الزمن؟] (12; emphasis added).

"*You* may remember that we developed *our* dialogue starting with the problem of . . ."
(13; [إلعلك تذكر أننا قد صعدنا بحديثنا عن مشكلة . . .]
emphasis added).

Starting in the sixth paragraph of the essay, the narrator introduces indirect signals in the form of first-person plural pronouns that imply the narratee and describe him as sharing with the narrator a similarity of intellectual power, analytical mind, nationality, interests, among other things, that are revealed throughout the gradual development of the essay. So, examples as the following are numerous: "This will suffice for us now" [يكفيننا هذا القدر] (Z.N.M., 1985, 11), "Now, we want to look into . . ." [نريد الآن أن ننظر فى] (12), "in our country" [عندنا] (12), "some of our intellectuals" [جماعة للمثقفين والمفكرين لدينا] (13), "what we are

FIKR WA IBDA'

language, the language used here is that of the highly educated classes which is far above the level of the language of the average reader.

The narratee in Z.N. Mahmoud's essay is financially well off, has acquired Western habits, and knows about the world of publishing. He also shares the narrator's nationality and high intellectual standards. The narrator uses a refined style addressed to someone who is well-read in literature, free of social bias, who cares for and understands the moral values in his society. The implication is that he may also be used to solitude and meditation.

The second essay by Z.N. Mahmoud to be analyzed here is "Roots of the Rift" [جنور التمدع] (Z.N.M., 1985, 9-19). It consists of seventeen paragraphs of medium length dealing with an abstract issue.

The narrator makes clear in the introductory paragraph of the essay that he finds himself at a loss how to present to "people" [الناس] (i.e. readers) his view of the intellectual life in Egypt at present. His difficulty lies in the fact that he does not know how to make this difficult and complex topic "enter the minds of his readers" [يجد طريقة إلى عقول] (Z.N.M., 1985, 9). This shows that the narrator cannot clearly define his narratee at the outset but builds him up in the process of writing. The characteristics of this narratee who appears talking to the narrator within the text are the following:

He is first introduced by the narrator as a well-read student of science who enquires about the meaning of philosophy. Instead of giving him a ready-made answer, the narrator suggests to deal with a topic philosophically assuming that this exercise should eventually result in a definition of the term. The narrator decides to discuss birth control and a lengthy dialogue ensues between the narrator and the student, namely, his narratee, or implied reader, within the essay. While the topic is developed, specific characteristics of the narratee are revealed.

Only explicit signals appear in the first five paragraphs of the essay. These appear in the form of second-person pronouns. The narrator

FIKR WA IBDA'

sincerity as opposed to the apple's deceitful character since its rotten core cannot be seen at first sight. Both the narrator and his servant deplore the fact that oranges are cheap whereas apples are expensive.

The narratee is here further described by implication and more of his traits are revealed. He shares the narrator's nationality and knows about the market prices of goods. He is well-read in literature and can follow up figurative language. He is not socially biased and, so, accepts new information provided by Suleiman.

The narrator tells a story designed to clinch the point: A friend of his tells him that he could not persuade a publisher to publish one of his books which he knows is valuable. He attributes this to the fact that his name as author is obscure, which would not help with the sale of the book. The narrator replies figuratively by saying that the book is a cheap orange. Besides emphasizing the previously revealed characteristics of the narratee, this passage refers to an extra-textual experience known to both the narrator and the narratee, i.e. they are both familiar with the world of publishing.

There are, of course, explicit signals directly pertaining to the narratee such as when the narrator says that green-grocers underestimate the true value of oranges, and deplores this (17-8). Moreover, the second-person pronoun is used five times in succession in the last paragraph as the following examples shows: "If you wish, I could tell you about" [*إن شئت حدثك عن...*] (19-20). These imply that the narrator is ready to furnish the narratee with further examples of underestimation of genuine value. Finally, the essay ends with a pseudo-question in which the narrator wonders if oranges will ever be given the price they deserve (20).

Both explicit and indirect signals designate a narratee who cares for society and its values, who is familiar with figurative language, whose intellectual standard is higher than average. In contrast with Addison's

The narratee in Z.N. Mahmoud's essays

Z.N. Mahmoud contributed much to the essay form in Arabic. In "The Literary Essay" [ألب المقالة] (1947)⁵, he expressed his dissatisfaction with the type of essay hitherto published in Arabic. He therefore suggested introducing a new form of essay emulating eighteenth-century English essayists. He singled out Addison as "the father of the English essay" [رب المقالة الانجليزية "أحسن"] (Z.N.M., 1947, 9). Regarding the relationship between author and reader, he states that the author should maintain a conversational tone in the essay and should consider his reader a friend, a colleague and a guest. The essay should include a social or moral criticism. He is obviously taking Addison as his model.

The first essay chosen for analysis here is entitled "The Cheap Orange" [البرتقالة الرخيصة] (Z.N.M., 1988, 16-20) dealing with a socio-moral issue and criticising the attitude of people who are usually interested in appearances and disregard the essence and genuine value of things. It is all presented figuratively, namely, in terms of an implied comparison between oranges and apples, oranges are cheap but always good and nutritious, whereas apples are expensive and often rotten at their core.

The essay consists of six paragraphs of varied lengths. Most of the signals addressing the narratee [or, the implied reader] are indirect ones that imply and thus describe him. The first of these appears in the opening paragraph where the narrator presents himself as sitting at the dining table, about to finish his meal with an orange, served to him by a servant on a plate with a knife. Instead of eating the orange, the narrator holds it in his hand and meditates upon its shape, colour and overall beauty. Further indirect signals occur in two consecutive scenes in which the narrator resorts to ironical devices which imply the narratee and, again, describe him: The narrator's servant Suleiman speaks of the orange and, figuratively, refers to its honesty, straightforwardness and

FIKR WA IBDA'

specific place in the middle class is described in this essay which deals with a moral and social issue, whereas it is vague in the previous essay that deals with an intellectual issue.

Examining the narratees that emerge from Addison's two essays dealt with here, we notice that most of their characteristics are pinpointed and adequately described. Though in the second essay the narratee seems to be an upper-middle-class gentleman, there are several characteristics in Addison's style that tend to widen the spectrum so as to include a wider range of the eighteenth-century rising middle class. The following are among these stylistic characteristics:

The language in which the narratee is addressed is a common straightforward and simple language that could address both the highly educated and the layman. Moreover, additional and apparently unnecessary information is included in the text that tends to broaden the implied social stratum of the narratee. So, in the essay on duelling, in which the narratee may be described as an upper-middle-class gentleman, the narrator talks mostly of men and women instead of gentlemen and ladies. The narrator also includes in the extract a parody of a romance which adds to the irony since the reader is familiar with courtly romances:

"The damsel is mounted on a white palfrey, *as an emblem of innocence*" (*The Spectator*, 1797, vol. 2, 74; emphasis added).

The narratees in Addison's two essays dealt with here tend to coincide with the essayist's virtual reader, namely, Addison's contemporary reader. Though Prince states that any resemblance between virtual reader and narratee should be considered an exception and not the rule (1980, 9), in the case of Addison, as has been shown, we do have such an exception.

FIKR WA IBDA'

whether it be that they are pleased to see one who is
a terror to others fall like a slave at their feet . . .
(*The Spectator*, 1797, vol. 2, 73).

Part of a medieval romance is parodied in which

The damsel is mounted on a white palfrey [and has]
a dwarf for her page [to guard] her chastity
The Knight . . . attacks everything he meets that is
bigger and stronger than himself [and] seeks all
opportunities of being knocked on the head (74).

There is a reference to Spain where a lady is seen

to cast an accidental glance on her lover from a
window [that is] two or three storeys high. [The
lover enters] in a single combat with a mad bull [to
prove his courage and his passion for his mistress]
(74).

There is a reference to a Frenchman who provokes an English peer
into entering a duel (75). There is also a reference to lying being an
indication of lack of courage and "to say a lie, though but in jest, is an
affront that nothing but blood [i.e. duel] can expiate" (74-5). Thus, the
narratee obviously recognizes the irony in these situations indicating him
as one who knows about courtly love, reads romances, delights in
seeing Spaniards and Frenchmen ridiculed, among other things.

The kind of narratee that emerges in this second essay is that of an
habitual reader of *the Spectator* who is a friend of the narrator. He is
acquainted with classical literature. He is respectable, respected,
trustworthy and reliable. He may belong to the upper middle class and
may have aristocratic connections. It is worth noting that the narratee's

FIKR WA IBDA'

The text presents three explicit signals in which the distance and the relationship between the narrator and narratee are established. The Latin quotation by Horace heading the essay is translated as "You know to fix the bounds of right and wrong", which indicates the narratee as somebody whose moral judgement is trustworthy. Appearing as it does in both its Latin version and English translation, it may emphasize the narratee's trustworthiness and may imply that the narratee is familiar with the classics but does not necessarily know the Latin language which leaves his exact position in the wide middle-class stratum vague. Two other explicit signals are "my reader" and "the reader" which imply that the narratee's presence is seriously taken into consideration and that he is well-known to the narrator. The narratee is both respectable and respected and is treated with deference since the narrator apologises for any strange ideas that might be mentioned in the essay as belonging to outsiders because, as far as he is concerned, he personally shares the narratee's opinions.

Indirect signals appear in the form of extra-textual experience known to both the narrator and his narratee as "the-club", "the speculation of this day", "passages of last Thursday's" which establish that the narratee is a habitual reader of *the Spectator* and shares the time, place and interests of the narrator. The essay dealing with the concept of honour and its relation to duelling describes the narratee as a gentleman who belongs most probably to the upper middle class.

The remaining addresses to the narratee appear in the form of a series of extra-textual information in which the narrator uses ironic devices to ridicule the concept of honour when related to duelling. All these imply that the narratee is the narrator's equal and friend. They merely emphasize the traits already established in the opening paragraph of the essay. Examples of irony are:

Women are shown to admire courage in men

FIKR WA IBDA'

dominate or win over, but does not succeed because the essay ends with an apology.

The narratee emerges from this essay as more or less educated, familiar with the classics, a contemporary of the narrator and sharing the latter's interests in and knowledge of the scientific progress achieved. He knows his intellectual limitations but is eager to learn more about religion and science. He is, however, assumed to be docile and easily manipulated, respectable and respected and a member of the vast eighteenth-century middle class. The narratee's exact social standing within that middle class is not specified, perhaps intentionally.

Addison's second essay chosen here is essay no. 99, dd. Sat. 23 June 1711 (*The Spectator*, 1797, vol. 2, 73-6). It is an indictment of the habit of duelling which was common in Addison's days and did not drop out of English society before the mid-nineteenth century (see Trevelyan, 1972, 174, 330 & 518).

Addison opts here for irony as a rhetorical device, which he usually applied in social and moral criticism as he would point out later in one of his essays:

If I have any other merit in me, it is that I have new-pointed all the batteries of ridicule. . . . I have endeavoured to make nothing ridiculous that is not in some measure criminal, I have set up the immoral man as an object of derision: in short, if I have not formed a new weapon against vice and irreligion, I have at least shown how that weapon may be put to a right use which has so often fought the battles of impiety and profaneness (*The Spectator*, 1797, vol. 6, 190-91).

The essay at hand (*The Spectator*, 1797, vol. 2, 73-6) consists of eleven short paragraphs displaying a restricted variety of signals addressing and, thus, designating the narratee.

FIKR WA IBDA'

... who would not imagine there is some invisible power which diverts the cast? (*The Spectator*, 1797, vol. 7, 276)

... is it possible for chance to be thus delicate and uniform in her operations? (277)

These questions assume the narratee to need religious education and conviction in eighteenth-century England in which "practically everyone, in his own fashion, had faith" (Porter, 1983, 184) though religion had become rather a matter of social habit than of true religious belief. Here, again, the signal vaguely describes the narratee pointing at a trait that was a common social feature at the time.

Further indirect signals appear intermittently through the essay in the obviously polite addresses of the narrator to the narratee and in the apology with which the essay closes: "I think we may . . .", "if I may use the expression . . .", "I might also extend this speculation . . ." (*The Spectator*, 1797, vol. 7, 276), "in my opinion" (276) and, finally, "I have been particular on the thought . . . , because I have not seen it enlarged . . ." (278). These may, in fact, imply that the narratee is a person whose opinion should be respected, and whose position vis-a-vis the argument should not be ignored.

The language in which the narrator addresses the narratee is the common every-day language designating the narratee as educated, but with no restricted field of specialization, and, probably middle-class, but not fixed to any of its groupings.

In his essay on the narratee, Prince mentions that in some narratives there is "a sort of war", and "a desire for power" that can be found at the level of narration (1980, 22). This 'war' between 'narrator' and 'narratee' (or 'implied reader') is present in Addison's essay for the narrator is obviously stronger than the narratee whom he tries to

FIKR WA IBDA'

narratee's wish to learn which partly accounts for his docile and submissive attitude to the narrator. The narratee's limited standard of information is implied in examples such as the following:

It would be tedious to produce instances of this regular conduct of Providence, as it would be superfluous to those who are versed in the natural history of animals (*The Spectator*, 1797, vol. 7, 276).

And that the like chance should arise in innumerable instances, requires a degree of credulity that is not under the directions of common sense (278).

"Comparisons" or "analogies" (see Prince, 1980, 14-5) which tend to reconstruct the type of universe with which the narratee is familiar also appear in the essay. The narrator refers to the perfect and repeated symmetry that appears in every animal body as being the work of God, a feature that could not be attributed to chance:

Should a million dice turn up twice together the same number, the wonder would be nothing in comparison with this (*The Spectator*, 1797, vol. 7, 277, see also 276 & 278).

The reference to games of dice used figuratively, may be suggestive of visits to eighteenth-century famous London coffee-houses, frequented by educated gentlemen, men of business, merchants and writers (Trevelyan, 1972, 339-40).

There are further indirect signals that address the narratee in the form of what Prince calls "pseudo-questions" (1980, 14) as the following examples show:

FIKR WA IBDA'

through this type of essay to popularizing the name of Isaac Newton, the Newtonian world-picture and the scientific spirit for which the eighteenth-century is presently known (Sambrook, 1990, 8).

The essay in question consists of six lengthy paragraphs. Most of the signals addressing the narratee are indirect ones that imply and thus describe him, whereas only two explicitly address him. The indirect addresses are of different forms carrying abundance of information designed to provide the narratee with knowledge about the progress achieved in the field of anatomy. The essay uses the present tense and describes the narratee as the narrator's contemporary, a man eager to acquire new knowledge. The essay starts with a Latin quotation by Ovid and a reference to Galen, the Hellenistic philosopher and physician, which appears in the first paragraph. This "extra-textual information" (Prince, 1980, 14) describes the narratee's social standing as someone who is educated and well-read in the ancient classics. The narratee is included in the use of the first-person plural pronouns and indefinite pronouns which appear in thirty instances all through the essay, such as in "our modern anatomists", "we see wonders", "our surprise and amazement", "our senses", "our reason", "it would appear to us" (*The Spectator*, 1797, vol. 7, 275), "if one should always" (276), among others. These describe the narratee as one who shares the narrator's nationality and language, his scientific interests and awareness of contemporary scientific progress, and also his pleasure in revealing the greatness of God in his creation. These indirect signals also describe the narratee as docile and willing to be manipulated because he wants to learn from somebody he obviously trusts.

Other indirect signals imply that the narratee is intellectually more on the receiving side of the narrator, through the emphatic use of first-person pronouns, as in the following instances: "What I have said" (*The Spectator*, 1797, 275), "I shall here consider" (276) and "I refer my reader to" (278). At the same time, these indirect signals suggest the

FIKR WA IBDA'

would consider Addison's "virtual readers" - were specified in the tenth issue of the periodical dd. 12 March 1711 as:

... those gentlemen whom I cannot but consider as my good brothers and allies, I mean the fraternity of spectators, who live in the world without having anything to do in it [the] tradesmen, titular physicians, fellows of the Royal Society, Templars . . . , statesmen out of business . . . , the blanks of society . . . [and] the female world [in order to] divert [their] minds . . . from greater trifles (*The Spectator*, 1797, vol. I, 39-40).

The readership he had in mind thus covered a wide spectrum of eighteenth-century middle-class society. They were mostly men 'of leisure', rich, more or less educated and ready to learn.

Addison specifies the aim of *The Spectator* in the same issue as follows:

I shall be ambitious to have it said of me that I have brought philosophy out of closets and libraries, schools and colleges, to dwell in clubs and assemblies, at tea tables and in coffee-houses (38-9).

The first of Addison's essays chosen for analysis here is essay no. 543, dd. Sat. 22 Nov. 1712 (*The Spectator*, 1797, vol. 7, 274-78). The issue under consideration is intellectual. Addison uses physico-theological arguments drawing attention to the analytical scientific method of observation, with examples from the science of anatomy, the Newtonian world-picture and its workings, testifying to the power of God who created this greatness. This essay is an example of what in time came to be denominated Addison's lay-sermons in which "scientific discoveries are used in a manner highly typical of the age to strengthen the old argument for the existence of God from the design of the material universe" (Sambrook, 1990, 28). Addison greatly contributed

FIKR WA IBDA'

genuine religious belief. Addison owed it both to his upbringing and his age, the Augustan period, whereas Z.N. Mahmoud owed it to his field of specialization and his upbringing.³

Both wrote their essays in an orderly and precise form starting with a general statement which is developed through the text and ends with a neat conclusion. It always combines a criticism of society with a view of its improvement. In fact, Z.N. Mahmoud clearly stated early in his writing career that he had the intention of imitating the eighteenth-century English essay form in order to invigorate the Egyptian essay and give it a fresh start. He considered Addison "the father of the English essay" (Z.N.M., 1988, 7-15).⁴

We should also remember that both lived in transitional historical periods where lineaments of the readership they addressed was not clear-cut. In fact, knowing the kind of narratee inscribed in their essays would partly answer for the reason of their success.

The narratee in Addison's essays

Addison's two essays to be dealt with here are taken from *The Spectator* of which over six hundred issues were published over three years. The periodical tended to avoid political issues and to focus on the social scene, concentrating on both moral and intellectual topics (Jack, 1984, 183-84). *The Spectator* is known to have greatly contributed to standardizing eighteenth-century manners as well as spreading scientific and intellectual information in eighteenth-century England (see Sambrook, 1990, chaps 1&2).

The reading public addressed by the periodical were members of the eighteenth-century rising middle class which was acquiring an ever-increasing dimension with the beginnings of the Industrial Revolution (Watt, 1970, 36-61). The readers Addison had in mind - whom Prince

FIKR WA IBDA'

none tried to apply them in detail to the genre of the literary essay. This seems strange because the essay more obviously than any other narrative form, presupposes a reader to whom it is addressed and for whom it is consciously written in the first place. This may be due to the essay form losing in the West the popularity it enjoyed in the past (see Fowler, 1987, 11) and with it waned the interest of Western critics in the genre. In our part of the world, however, the essay form is still a well-established genre and a name like Z.N. Mahmoud's cannot pass unnoticed by the majority of readers.

Why Addison and Z.N. Mahmoud?

Addison and Z.N. Mahmoud are chosen because both are acknowledged leading figures in essay writing in their respective countries and because the latter avowed his indebtedness in this genre of writing to his English counterpart (Z.N.M., 1988, 9).

Though Joseph Addison and Z.N. Mahmoud belong to different cultures and different historical periods, they share, however, several points that are relevant here:

Both are leading essayists, though each in his own time and place. Addison's literary essays published in *The Tatler* (1709-1711), *The Spectator* (1711-1712, 1714) and *The Guardian* (1713) brought him, in time, world wide-fame. Z.N. Mahmoud, on the other hand, presented most of his philosophical knowledge in the form of essays he published as early as the 1930s in the Egyptian literary magazines *Al-Risala* and *Al-Thakafa*, in the 1960s in *Al-Fikr Al-Mo'assar* and, finally, 1973 – 1990 in the literary supplement of the Egyptian daily newspaper *Al-Ahram* (Z.N.M., 1996, 11-3).

Both essayists were characterized by rationalism of thought, accuracy of style and an orderly lay out embedded in a deep sense of

FIKR WA IBDA'

There are some affinities between the novel and the essay as the following argument proves. For example, both the novel and the literary essay present an alternation between narrative and non-literary comments (Bal, 1999, 31).² The two genres share many affinities making it sometimes difficult to draw a dividing line between them. It has been noticed that the two genres often borrow from each other specially in our times when it has become difficult to draw delimiting lines between different genres (see Fowler, 1987, 28 and 190, Todorov, 1990, 13-5). Tzvetan Todorov states as an example that it has become increasingly difficult to classify some works of E.A. Poe, for instance, under the category of short story or literary essay (1990, 97). This is because there is and has always been an overlapping and borrowing between genres that sometimes defy classification.

Novelists and essayists naturally employ different rhetorical devices in addressing their readers, some of which may be welcome in one genre, but unwelcome in another, such as "overt rhetoric" or the "author's obtrusiveness" (see Booth, 1961, 180 & 187). Both genres, however, share the same aim, namely, to convey a moral message or a world-view to the reader. Novels usually present a development of plot, character and theme, whereas an essay primarily presents the development of an idea. In each, there must be an author who emerges in the text as a narrator and an implied reader/narratee who is assumed to be a receiver of the information. Consequently, the term 'narrator', who narrates the events in a fictive narrative, can be applied to the writer within an essay who presents the development of an idea. Both have the same aim, namely, that of addressing a reader within the framework of the text who could be either W. Booth's 'reader', W. Iser's 'implied reader', U. Eco's 'reader in the text', R. Barthes' 'receiver' or G. Prince's 'narratee'.

To my knowledge, most of the critics working in this domain applied their concepts and theories to narratives, specifically novels, and

FIKR WA IBDA'

inscribed within the text and is the equivalent of Iser's previously mentioned 'implied reader'.

As Prince explains, the "narratee" is created in the text and "emerges above all from the narrative addressed to him" (1980, 12). This "narrative" appears, according to Prince, in the form of a series of "signals" addressed to him: these "signals", once regrouped and studied, help in defining the characteristics of a narratee in a literary text (1980, 12).

According to Prince, it is rare, though possible, that the real, virtual or ideal reader coincides with the narratee in a given text. This concept is manifest in the essays of both Addison and Z.N. Mahmoud. In their work, the narratee does not change and accounts for the two essayists' popularity and success. And, as Iser explains

[the implied reader, i.e. Prince's narratee] provides a link between all the historical and individual actualizations of the text and makes them accessible to analysis (1987, 38).

Why the literary essay?

Western critical writings have conditioned us to connect the narratee mainly with novels and short stories because it is in them that we mostly find narration and little non-literary comments. However, if we think of great English essayists such as Steele, Hazlitt and Ruskin, just to mention a few, we soon realize that their essays entail an alternation between non-literary comments and narration which appears mostly in the form of anecdotes, fictionalized personal experiences, figurative language and imagery in general, as will be pointed out later in the essays of Addison and Z.N. Mahmoud. So, a narratee or implied reader is bound to be inscribed in them.

FIKR WA IBDA'

. . . as a concept [the implied reader, i.e., the narratee] has his roots firmly planted in the structure of the text; he is a construct and in no way to be identified with any real reader (1987, 34).

Iser further explains that the 'implied reader' [i.e. the 'narratee'] is the "fictitious reader portrayed in the text" (1987, 36).

As for the function of the 'implied reader' in any text, Iser states:

[his] own structure provides a frame of reference within which individual responses to a text [at any given historical time] can be communicated to others (1987, 37).¹

Gerald Prince's critical writings place the 'narratee' as the reader the author addresses within the framework of the literary text. Prince's definition of the narratee and his method of approach will be applied throughout this study.

In his "Introduction to the Study of the Narratee" (1980), Prince marks a clear difference between the reader, i.e. any real reader who may get hold of the text and read it, and the narratee "who cannot be automatically identified with the reader" (9) since he is fictitious, he comes into being through the reading process and is confined to the limits of the printed text. Concerning the concept of the 'reader', Prince subdivides it into four categories which are the real, the virtual, the ideal reader, and the 'narratee'.

By the "real" reader, Prince means anyone who may read a given text, while the "virtual" reader is the one the author has in mind when he sets pen to paper. As to the "ideal" reader, he is the "one who would understand perfectly and would approve entirely the least of [the author's] words, the most subtle of his intentions" (9). Finally, the "narratee" is the one for whom "the narrator multiplies his explanations and justifies the particularities of his narrative" (9) and whom he addresses within the framework of the text. The narratee, then, is

FIKR WA IBDA'

the writing and reading process. Reader-oriented criticism, a domain that is presently gaining an increasing importance and entails names like Wolfgang Iser, Umberto Eco, Stanley Fish, Gerald Prince, among others, has greatly contributed to acknowledging and proving the importance and role of the reader as an essential element in the reading process for both the text and the reader.

The 'narratee' is a relatively new term introduced in critical theory which soon found its way in most critical texts dealing with narrative discourse. Though the meaning of the term seems to vary from one context to another, so that some critics have tended to equate the 'narratee' with the 'reader', there is a clear difference between them as the following explanations will prove:

Gerard Genette juxtaposes the 'narrator' in a given text to the 'narratee' whom he sees as the 'receiver' of a narrative (1983, 215). Genette explains that

. . . Like the narrator, the narratee is one of the elements in the narrating situation, and he is necessarily located at the same diegetic level [i.e. narrative level]; that is, he does not merge a priori with the reader . . . anymore than the narrator necessarily merges with the author (1983, 259).

Mieke Bal, like Genette, refers to the 'narratee' as "the receiver of the narrated text", or as "the addressee of the text" and clearly states that

. . . [the] narratee, as much as the narrator, is an abstract function rather than a person (1999, 63).

Wolfgang Iser, one of the pillars of reader-response criticism, differentiates clearly between the actual 'reader' who could be anybody at any given historical time and the 'narratee' whom he refers to as the "implied reader":

**The "Narratee" in some of the Essays of
Joseph Addison and Zaki Naguib Mahmoud:
A Comparative Study of Representative Essays***

Mona H. Monès

**Assistant Professor – Department of English
Faculty of Arts – Cairo University**

The literary essay has always been a perfect tool for spreading knowledge and information of any kind depending on the personal interests and/or field of specialization of the essayist. My argument in this paper is that an essayist's success and popularity among his readers is partly owing to the kind of narratee or implied reader embedded in his texts. So, this paper aims at identifying the narratee in some of the literary essays of Addison (1672-1719) and Z.N. Mahmoud (1905-1993).**

What is a 'narratee'?

Wayne Booth's *The Rhetoric of Fiction* (1961) may be considered the critical work that first presented the reader as an important part in

* This is a revised edition of a paper previously published as "The Portrait of the Narratee in some of the Essays of Joseph Addison and Zaki Naguib Mahmoud: A Comparative Study" in the *Proceedings of the Fourth International Conference of Comparative Literature: Language and Literature: English-Arabic Perspectives*. Ed. M. Enani. Cairo: Anglo Bookshop, 1997, 365-87.

** Zaki Naguib Mahmoud's name will appear in the body of the paper as Z.N. Mahmoud. When incorporated in a reference between brackets in the text, only the initials of his name will be used, i.e. Z.N.M. All translations from Arabic texts are mine.

يطلب من :

• مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت ٢٩١٤٣٣٧

• مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين - عمارات الجزيرة تليفاكس ٢٤٤٨٣٦٨

• مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

٤٤ ش سعد زهلول تليفاكس ٤٨٣٣٠٢٠

• مكتبة زهراء الشرق

١٦ ش محمد فريد - القاهرة ت ٢٩٣٩١٩٢

• مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا القاهرة ت ٢٩٠٠٨٦٨ - ٢٩١٩٣٧٧

• مكتبة دار البشير بطنطا

٣٢ ش الجيش صمارة الشرق ت ٣٣٠٥٥٢٨

رقم الإيداع	٢٠٠١ / ٧٥٦٠
الترقيم الدولي	I.S.B.N 977 - 05 - 1813 - 1

مطبعة العمرانية للأوفست
الجزيرة ت ٧٧٩٧٥٥٠

نور
لأعمال المبيوت



حسن عبد الحليم

ت ٧٤٢٠٤٧٨

FIKR WA IBDA'

- La Place d, Annie Ernaux Approche Socio - Culturelle
- The " Narratee" in some of the Essays of Joseph Addison and Zaki Naguib Mahmoud:
A Comparative Study of Representative Essays.

No . (9)

Mar 2001



Markaz
AL HADARAH
AL ARABIAH